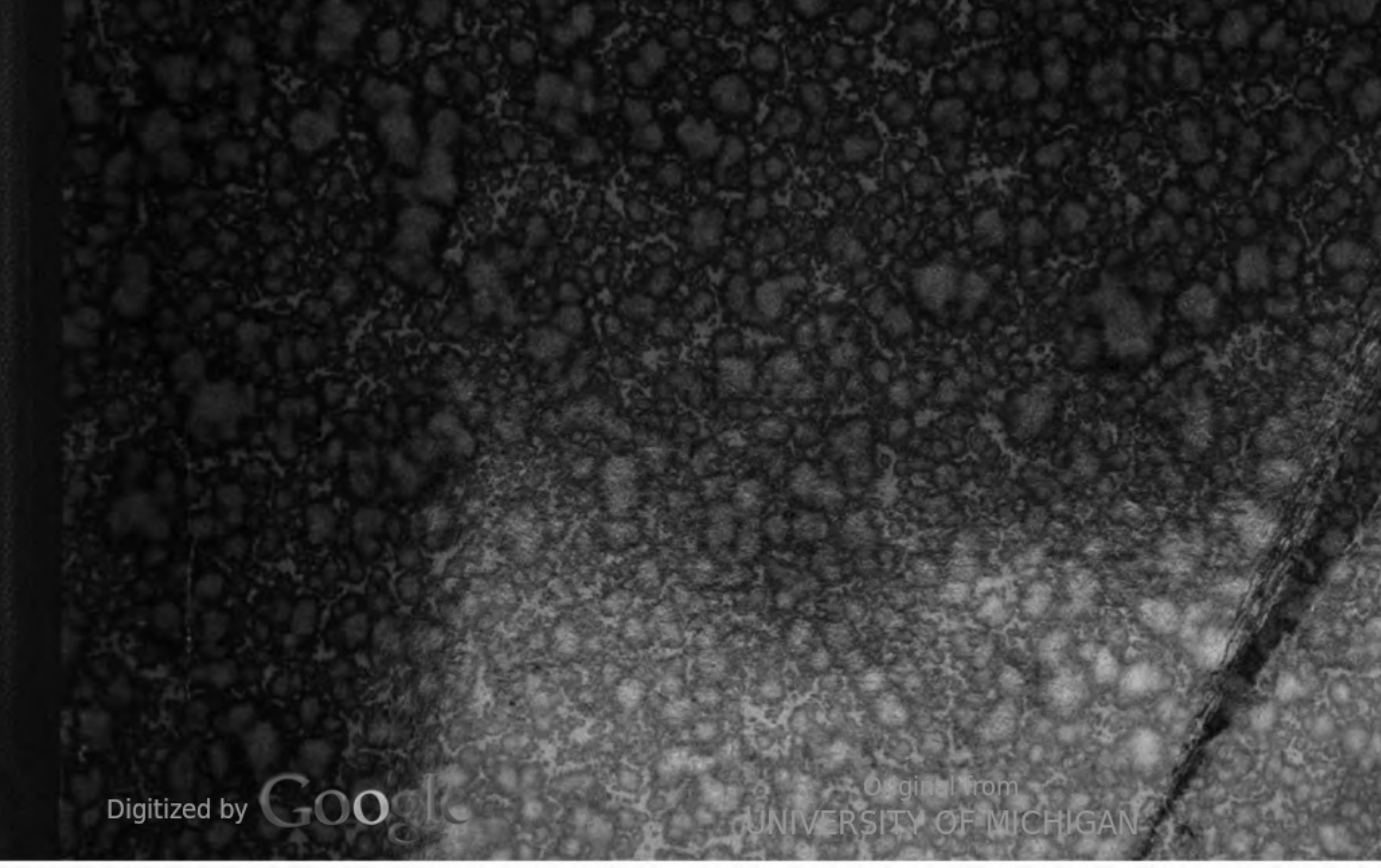


REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXII. Band.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1909.



Inhaltsverzeichnis.



Literatur.



Rechnungen und Aktenstücke zur Geschichte des Chorbaus von St. Lorenz in Nürnberg unter der Leitung Konrad Heinzelmanns.

Von **Albert Gümbel,**
Kgl. Kreisarchivassessor in Nürnberg.

Einleitung.

Am 18. Mai 1439 wandte sich der Rat der Stadt Nürnberg an die Stadt Rothenburg o. T. mit der schriftlichen Bitte, ihm über »wesen und gelegenheit« des Meisters Konrad, des Parliers, Werkmeisters daselbst, Auskunft zu erteilen, nachdem Dr. Konhofer [1]), Pfarrer bei St. Lorenz, und einige Nürnberger Ratsherren mit ihm bereits wegen Übernahme eines von ersterem geplanten »merklichen« Baues bei seiner Pfarrkirche des Hlg. Laurentius in Unterhandlung getreten seien. Insbesondere wünschte der Rat von seinen »Künsten« zu wissen, ob »sollicher merklicher paue mit ime versorgt und ausgerichtet werden möcht« [2]). Gemeint mit diesem »merklichen« Baue ist der Neubau des Chores von St Lorenz, mit welchem nach der bekannten Inschrift in der Kirche [3]) am St. Simon- und Judastag (= 28. Oktober) 1439 begonnen wurde.

Der in dem Nürnberger Ratsschreiben genannte »Meister Konrad« ist wohl unzweifelhaft ein und dieselbe Persönlichkeit mit jenem »meister Conradten Heintzelmann seligen«, von welchem es in dem schon länger bekannten Bestallungsbrief Hanns Pauers von Ochsenfurt vom 17. Mai 1458 [4]) als Parlier bei St. Lorenz heißt, daß von ihm der Bau des Chores

---

[1]) Dieses ist die richtige, von Konhofer selbst gebrauchte Schreibung des Namens. Vgl. über diesen Pfarrer von St. Lorenz den Exkurs (Beilage VI): Dr. Konrad Konhofer und das Konhoferfenster im Chor von St. Lorenz zu Nürnberg.

[2]) Siehe den Wortlaut des Briefes in Beilage I.

[3]) 1439 an Simon Judas tag ward der kor angefangen dar nach 1477 an dem heiligen oster abent ward er volbracht.

[4]) Abgedruckt nach dem Original im Germanischen Museum zu Nürnberg von Neumann und Walderdorff in ihrer Abhandlung »Die drei Dombaumeister Roritzer und ihr Wohnhaus zu Regensburg, die älteste bekannte Buchdruckerstätte in Regensburg«. (Verhandlungen des hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg, Bd. XXVIII, Seite 73 bis 76.)



und der Kirche von St. Lorenz »einsteils angefenngt, aufgefurt und angesehen ist worden«.

Die bisher bekannt gewordenen Nachrichten über Heinzelmann [5]) reichen bis zum Jahre 1429 zurück.

In diesem Jahre bestellten ihn »Meister Hanns Kirchenmeister« und Hanns Felber von Ulm als ihren Vertreter beim Neubau der St. Georgskirche zu Nördlingen [6]). Vorher hatte er in Ulm gearbeitet. Über die Tätigkeit Heinzelmanns beim Nördlinger Kirchenbau äußert sich Mayer auf Grund archivalischer Nachrichten dahin, daß er wohl keine unabhängige Stellung eingenommen, sondern nur das Amt eines Parliers bekleidet habe. Er schließt dies daraus, daß Heinzelmann nicht den Titel eines »Kirchenmeisters« führte und, wo es sich um besondere Geldehrungen handelt, nur die Hälfte dessen empfangen habe, was den beiden oben genannten Ulmer Meistern gereicht wurde. Auch als er nach einer Reihe von Jahren Nördlingen verließ, habe er sich auswärts mit einer Parliersstelle begnügt. Um eine solche bewarb er sich, wenn auch vergebens, beim Kirchenbau zu Eßlingen. »Nach seinem hiesigen (d. h. Nördlinger) Aufenthalt, der 1438 zu enden scheint, soll er nach Rothenburg gegangen sein.« Daß dies in der Tat zutrifft, beweist unser Nürnberger Brief. In Rothenburg war er während seines, ja nur kurzen Aufenthaltes als städtischer Werkmeister wohl am Baue der St. Jakobskirche tätig [7]).

Von Interesse ist nun die Frage, ob Heinzelmann den Chorbau von St. Lorenz wieder nur als Parlier eines anderen Baumeisters übernahm, dessen architektonische Gedanken er ausführte, oder ob er selbstschöpferisch dabei auftrat. Bekanntlich hat die kunstgeschichtliche Forschung bisher daran festgehalten, daß die Pläne zum Neubau des Lorenzer Ostchors von Konrad Roritzer, dem ältesten des mit Wolfgang Roritzer tragisch endigenden Geschlechts der Regensburger Dombaumeister, entworfen seien. Unter ihm habe Konrad Heinzelmann 1445—1448 den Bau ausgeführt [8]).

Daran scheint zunächst schon das eine unrichtig zu sein, daß Heinzelmann erst im Jahre 1445 die Bauleitung übernommen habe. Abgesehen von

---

5) Ich bleibe bei dieser in die Kunstgeschichte einmal eingeführten Namensform, obgleich vielleicht die Schreibung »Heinrichsmann« die richtigere ist. (Vgl. unten am Schlusse der Einleitung!)

6) Mayer, Christian: Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunst im Lichte der Vorzeit, Nördl., 1877, Seite 124.

7) Über Rothenburg bzw. die Rothenburger Landschaft als Heinzelmanns vermutliche Heimat, vgl. weiter unten. Häffner (Die Hauptkirche St. Jakob in Rothenburg o. T., Zeitschrift für Bauwesen, 50. Band, S. 431 ff.) nennt Heinzelmann nicht.

8) So z. B. Hoffmann, Die Nürnberger Kirchen in der Sammlung »Die Baukunst«, herausgegeben von Borrmann und Graul, 12. Heft, 2. Serie, Rée in der neuesten Ausgabe seines »Nürnberg« u. a.



dem Rothenburger Briefe besitzen wir eine, allerdings bisher unbeachtet gebliebene archivalische Notiz, nach welcher er schon im Oktober 1444 in Nürnberg ansässig erscheint. Es ist uns nämlich ein Ratserlaß vom 28. Oktober genannten Jahres erhalten, in welchem den Ratsherren Bertold Holzschuher und (Konrad) Baumgärtner, sowie dem Stadtbaumeister — es war damals Hanns Graser — befohlen wird, den »Meister Conr[at] zu Sand Lorentzen« und sonst mehrere Meister zu bestellen und sie mit der »großen Büchse« schießen zu lassen, wobei ein Kleinod als Preis für den besten Schützen ausgesetzt war[9]). Daß unser Meister auch mit der Handhabung des schweren Geschützes Bescheid wußte, kann uns nach manchen Analogien nicht wunder nehmen. Es liegt in unserem Falle besonders nahe: war doch jener obgenannte Baumeister Hanns Felber, der unseren Konrad Heinzelmann als seinen Vertreter beim Nördlinger Kirchenbau bestellte, Geschützgießer und Konstrukteur von allerlei Kriegsmaschinen. In Nürnberg zeigte er 1427 einen Kriegswagen und später betraute ihn Kaiser Sigismund mit der Herstellung von Kriegsinstrumenten geheimnisvoller Konstruktion[10]).

Was sodann die Fertigung des Bauplans durch Konrad Roritzer von Regensburg betrifft, so dürfte hiefür kaum irgend ein urkundlicher Nachweis vorliegen. Diese Annahme stützte sich offenbar bisher nur auf die Tatsache, daß Roritzer im Jahre 1458 den Hanns Paur von Ochsenfurt als seinen Parlier beim Lorenzer Chorbau bestellte und in späteren Baurechnungen öfter als in Nürnberg anwesend erscheint, sowie darauf, daß er später seinem Sohne Matthäus die Bauleitung übertrug. Was hat dies aber mit den Bauplänen des Jahres 1439 zu tun? In diesem Jahre stand Roritzer als Steinmetz (»Staynmaißl«) im Dienste der Stadt Regensburg[11]), er hatte nicht etwa damals schon die Leitung der Regensburger Dombauhütte, ja er war in die Hütte, welcher damals Andreas Engl, sein Stiefvater, vorstand, noch nicht einmal eingetreten. Dies geschah erst 1446,

---

9) Ratsbuch Nr. 1 b, fol. 140 b: Meister Conr[at] zu Sand Lorentzen und sust meer meister bestellen und sie mit der großen puchßen umb ein clenhet schießen lassen. B. Holsch., Pawmgartner, Pawmeister. (Der Erlaß muß, wie aus dem folgenden datierten sich ergibt, auf Mittwoch, den 28. Oktober [1444], fallen.)

10) Mayer a. a. O. Seite 123.

11) Vgl. die Urkunde des K. Allg. Reichsarchivs in München vom 17. September 1446, worin »Connrad Roriczer der Staynmaißel« der Stadt Regensburg den Empfang seines Soldes, der ihm versprochen oder geschuldet war, während er der Stadt Diener gewesen ist, bestätigt. Die Urkunde ist abgedruckt von Neumann: Zwei Nachträge zur Monographie »Die drei Dombaumeister Roritzer und ihr Wohnhaus zu Regensburg« (Verhandlungen des Hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg, Bd. 29, S. 141). Doch irrt der Herausgeber, wenn er meint, Engl habe damals die Führung der Bauhütte an seinen Stiefsohn abgegeben.



die Leitung übernahm er erst volle 10 Jahre später, also 17 Jahre nach dem Beginn der Bauarbeiten an der Lorenzer Kirche.

Unter solchen Umständen kann es nicht auffallen, daß Dr. Konhofer und die Ratsherren sich nicht nach Regensburg und an einen damals vermutlich noch ziemlich unbekannten Steinmetzen, sondern nach Rothenburg und an einen Mann wandten, der sich als tüchtiger Werkmeister schon bewährt hatte.

Bemerkenswert ist doch auch, daß der Name Roritzers in den uns erhaltenen Baurechnungen der Jahre 1445 bis 1449 nicht einmal erscheint und überhaupt urkundlich vor dem Jahre 1456 nicht in Verbindung mit dem Lorenzer Chorbau erwähnt wird. Aus diesem letztgenannten Jahre (1456, 31. Juli) besitzen wir die Antwort des Nürnberger Rates auf die vom Domkapitel zu Regensburg, sowie von seiten des Regensburger Rates gestellte Bitte, Konrad Roritzer, den »werkmeister des Paws Sant Laur[entzen]« seiner Pflichten »des paws halben« gütlich ledig zu sagen und ihm zu gestatten, die Leitung des Regensburger Dombaues an Stelle seines verstorbenen Vaters (richtiger Stiefvaters) zu übernehmen. Der Nürnberger Rat wollte aber nur zugeben, daß Roritzer beiden Bauten vorstehe [12]).

Höchstwahrscheinlich hatte Roritzer sogleich nach dem Tode Heinzelmanns die erledigte Stelle eines Werkmeisters beim Lorenzer Chorbau übernommen. Die vom Nürnberger Rate hier vorgeschlagene Teilung der Arbeitskräfte zwischen Nürnberg und Regensburg dürfte wohl eingetreten aber zu Unzukömmlichkeiten geführt haben, so daß Roritzer im Jahre 1458 den Schweinfurter Parlier als seinen ständigen Vertreter bestellte.

Vielleicht besitzen wir auch in der Höhe der Besoldung Heinzelmanns einen gewissen Anhaltspunkt, wie hoch die Arbeitstätigkeit unseres Meisters am Bau bewertet wurde. Da stellt sich nun heraus, daß dieser, solange uns Aufzeichnungen über die Baukosten erhalten sind, ganz die gleiche Bezahlung erhielt, wie später Roritzer, wenn er (wie zum Beispiel im Jahre 1462, Anfang August) von Regensburg herüber kam. Letzterer erhielt für die Woche 8 ℔ alt, das wäre also für das ganze Jahr berechnet 416 ℔ alt. Heinzelmanns Besoldung betrug für das ganze Jahr 80 Gulden Landswährung, d. h. (den Gulden 5 ℔ 8 dn. gleichgesetzt) 421 ℔ alt, dazu wurde ihm ein Hauszins oder Mietsentschädigung von 8 fl. jährlich gewährt [13]).

[12]) Siehe den Brief in Beilage II.

[13]) Zweifelhaft erscheint es, ob wir auch die Entlohnung des in unseren Rechnungen mehrmals erscheinenden »meisters«, welcher mit seinen Gesellen »auf dem Berg«, d. h. im Steinbruch, arbeitet (z. B. 1447 in der Woche vor Dionysius 15 dn. täglich), gleichfalls Heinzelmann zurechnen dürfen. Es könnte hier auch der (mit Namen allerdings nie genannte) Leiter der Arbeiten im Steinbruch gemeint sein.

Man vergleiche mit diesen Zahlen auch die uns aus der Bestallungsurkunde des Konrad Pauer von Ochsenfurt bekannte Entlohnung. Dieser erhielt 5 ℔ für die Woche und alle Quatember einen Gulden also 4 Gulden im Jahr und 6 Gulden zu einem Hauszinse.

Schließlich spricht für die angesehene und autoritative Stellung, welche Heinzelmann einnahm, der Umstand, daß die Stadt Amberg im Jahre 1446 seinen Rat bezüglich des Baues der St. Martins-Kirche daselbst einholte [14]).

Es ist also wohl kaum mehr möglich, daran festzuhalten, daß Heinzelmann als Parlier, sei es des älteren Roritzer, sei es eines anderen auswärtigen Baumeisters den Chorbau von St. Lorenz geleitet habe, die Dinge dürften vielmehr so liegen, daß er als einziger, verantwortlicher Baumeister nach seinen Plänen das große Unternehmen begonnen und bis zu seinem im Jahre 1454 erfolgten Tode geleitet habe. Zu dieser Auffassung paßt doch auch der Ausdruck des Pauerschen Bestallungsbriefes, daß der Bau von Meister Konrat Heinzelmann »angefenngt, aufgefurt und angesehen ist worden« am besten.

Auch die Stellung, welche die kunstgeschichtliche Betrachtung dem prächtigen Hallenbaue von St. Lorenz mit Hinblick auf eine Beeinflussung durch benachbarte schwäbische und Regensburger Kirchenbauten zuweist, verträgt sich recht wohl mit unseren Folgerungen aus dem urkundlichen Material. Hoffmann [15]) erkennt in der Gestaltung des Chorbaues die stilistischen Eigentümlichkeiten der schwäbischen, enger der Nördlinger Schule und meint, Roritzer sei bei den Schwaben in die Schule gegangen. Warum aber dieser Umweg? Es bedarf dessen nach unseren Darlegungen nicht mehr.

Im Zusammenhang mit der Baumeisterfrage sei auch ein anderer Irrtum berührt, der sich in den bisherigen Darstellungen der Lorenzer Baugeschichte findet, daß nämlich mit dem Chorbau erst im Jahre 1445 begonnen wurde, und zwar sei zunächst die 1403 begonnene Erweiterung der Seitenschiffe und die Eindeckung derselben zu Ende geführt worden. Die Annahme vom Baubeginn im Jahre 1445 beruht vielleicht auf der Tatsache, daß uns Baurechnungen erst seit diesem Jahre vorlagen. Das ist aber sicherlich nur ein bedauerlicher Zufall. Wir besitzen eine ganze Reihe von Ratserlässen, beginnend mit dem Jahre 1441, welche sich mit dem Bau beschäftigen und ersehen lassen, daß dieser nicht etwa seit der Grundsteinlegung bis zum Jahre 1445 ruhte. So erging am 14. Juli 1441 an die Gotteshauspfleger Ulrich Ortlieb und Christian Imhof der Auftrag des Rates,

---

[14]) Siehe den Brief des Nürnberger Rates an Amberg vom 1. Dezember 1446 in Beilage III.

[15]) a. a. O. S. 14.



die bereits gehauenen Steine versetzen zu lassen. Dabei wird ihnen eingeschärft, aus den (regelmäßigen) Einkünften des Heiligen nichts auf den Bau zu verwenden, was aber freiwillig zum Bau gegeben werde, sollten sie verbauen dürfen [16].

Einen Monat später, am 21. August, erging nochmals ein Ratsbefehl an Pfleger und Kirchenmeister, sie sollten die gehauenen Steine und etwaige weitere Steine, welche hauen zu lassen sie Vollmacht haben sollten, setzen und verbauen und auch eine neue Winde machen lassen und, wenn die Steine gelegt sind, die Winde wieder ruhen lassen. Dazu solle ihnen das Geld, welches die Kirche zinsbar beim Losungsamt angelegt hat, gegeben werden und sollten sie fürbaß nicht mehr verbauen, als ihnen täglich dazu gegeben werde, so daß sie der Kirche keine Schuldenlast aufbürdeten, auch sollten sie eine lautere Rechnung ablegen, welche neben den Losungern Paul Vorchtel und Hanns Tetzel von ihnen entgegennehmen sollten [17]. Am 25. September beschloß man im Rat, der Chor solle gebaut werden nach Dr. Konhofers »und des Pfarrers Wohlgefallen«, doch nur soweit Geld da sei und ohne die Kirche in Schulden zu stürzen [18]. Als „Baumeister", wie man in Nürnberg solche mit der Beaufsichtigung eines Baues besonders hinsichtlich der Geldgebarung und Verwendung öffentlicher Gelder betraute Ratskommissäre nannte, wurde Berthold Nützel bestimmt, an dessen Stelle später (1443) Paul Vorchtel trat [19].

---

[16]) Ratsbuch im K. Kreisarchiv Nürnberg Nr. 1 b, fol. 5 b: Item man hat hern Vlr[ich] Ortlieb und Cristan Im Hoff, Gotzhausmaister zu sandt Laurentzen, gesagt, das sie die stein, die gehauen sein, versetzen lassen und sand Laurentzen zins nyt verbauen; was aber zu dem pau geben wirt, mugen sie wol verbauen. Act. feria VI^{a} Margar. virginis [= 14. Juli] (1441).

[17]) Ratsbuch 1 b fol. 15 b: Item es ist aber (= abermals) ertailt und man hat daz also mit hern Vlr[ich] Ortlieb und Cristan Im Hoff, Godshau[s]meister zu sand Lorentz, gerett von des paus wegen des neuen chors daselbs, daz sie die gehauen stain, die vorhanden sein, und, ob sie gadünck, dar zu bedurfen, auch mugen hauen lassen, setzen und verpauen und auch ein neue wynden machen laßen und, wenn sulch stein gelegt sein, dieselben wynden wider zu legen, und darzu soll man im (!) geben daz gelt, daz sant Lorentz in der losungstoben hat, und daz sie furbaßer nit mer verpauen, dann daz man teglich darzu gibt, also daz sie kein schult der kirchen machen und daz sie auch ein lautere rechnung tun sollen und darzu hat man geben zu den losungern hern Paulus Furcht[el] und hern Hansen Tettzel, act. feria 2^{a} qua supra [= post Sebaldi, 21. August] (1441).

[18]) Ebenda, S. 24 b: Es ist ertailt von des paues wegen des chors zu sand Laurentzen das man denselben pauen soll nach doctor Konhofers und des pfarrers wolgefallen, wann gelt da sei, also daz man sand Lorentzen nyt in schuld bring, und ein rat hat hern Berthold Nutzel darzu geben, daß er mitsampt den kirchenmeistern darob sein soll. act. 2^{a} post Mathei apostoli [= 25. September] (1441).

[19]) Ebenda, fol. 79 a: Der rate hat hern Paulus Vorcht[el] geben zu einem paumeister des chors ad sanctum Laurencium, act. ut supra [= feria IV^{a} ante Anthonii, 23. Januar] (1443).

Auch die Notizen der Nürnberger Chroniken über die während der ersten zehn Jahre aufgewendeten Bausummen lassen erkennen, daß auch in den dem Jahre 1445 vorausgehenden Jahren ziemlich bedeutende Summen für die Fortführung des Baues aufgewendet wurden. So gibt die Tuchersche Chronik der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar [20]), welche sich unzweifelhaft auf irgendwelche, heute verlorene, amtliche Aufzeichnungen stützt, denn so bestimmte Zahlenangaben können nicht aus der Luft gegriffen sein, an, daß sich die Kosten für den Chorbau in den ersten zehn Jahren auf 3230 fl. + 15 000 ℔ alt (= 6200 fl.) beliefen [21]). Ziehen wir von dieser Summe die 1225 fl. ab, welche nachweislich während der drei Baujahre 1445/46, 1447/48 und 1448/49 verausgabt wurden, so bleibt für die restlichen 7 Jahre die immerhin bedeutende Summe von 4975 fl. Ein Nachweis, wie sich diese Summe auf die einzelnen Jahre verteilt, ist freilich nicht möglich.

Die der ganzen Sachlage nach recht unwahrscheinliche, urkundlich auch sonst nicht beglaubigte Nachricht, daß vor Inangriffnahme des neuen Chorbaues erst die 1403 begonnenen Arbeiten an der Kirche durch Eindeckung der Seitenschiffe zu Ende geführt worden seien, geht auf Baader [22]) zurück, welcher eine Reihe von Rechnungsnotizen unserer Kirchenmeisterrechnung von 1445/46 [23]) in dieser Weise deutet, daß nämlich in diesem Jahre die vollständige Eindeckung der Kirche, des alten Chores, der beiden Abseiten und der Sakristei und damit der Abschluß der 1403 begonnenen Erweiterung erfolgt sei. Die Deutung dieser Rechnungsposten ist allerdings schwierig, doch scheint kein Bedenken vorzuliegen, sie nicht auf eine umfassendere Reparatur zu beziehen. Von einem Eindecken des Daches ist dort zunächst nicht die Rede, sondern von einem »heben«, d. h. Abheben zum Zwecke einer Reparatur. An eine »Erhöhung« der Mauern und damit des Daches ist keinesfalls zu denken, sonst würden die Arbeiten sicherlich mehr als 400 ℔ gekostet haben.

Es sei hier noch angefügt, was wir über das Lebensende Konrad Heinzelmanns wissen. Für die Annahme, daß mit dem Jahre 1449 (oder 1448,

---

[20]) Vgl. Jahrbücher des 15. Jahrhunderts, herausgegeben von Theodor von Kern in Chroniken der deutschen Städte, Bd. X, S. 45 ff.

[21]) a. a. O. S. 157: Und deßelben jars (= 1439) da wart sant Lorentzen kor angefangen und kost pis auf 49. die gehen jar pei Cristo Imhoff dreu tausent zwaihundert und 30 gulden und 15 tausend ℔ und die selben zeit galten 5 ℔ 1 gulden und etlich dn., die ℔ machen zwaitausend 9 hundert und 70 gulden. summa die 10 jar pei Cristo Imhoff 6200 gulden, so kost er 10 jar pei Niclas Kölers zeiten 7110 fl. summa pei den zwaien pflegern Cristan Imhoff und Niclas Köler 13310 gulden.

[22]) Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 1. Reihe, 1860, S. 64.

[23]) Sie seien zur Beurteilung der Sachlage hier wiedergegeben, wobei ausdrücklich bemerkt wird, daß diese Posten nicht unter den Ausgaben zum Bau (»waß ich han awßgeben, daz der paw kost«), sondern unter den allgemeinen Ausgaben



wie Baader hat) seine Wirksamkeit am Baue ein Ende genommen habe, besitzen wir gar keinen Nachweis. Die letzte Jahresrechnung von 1448/49 hat durchaus keine Andeutung in dieser Hinsicht. Er dürfte vielmehr auch unter dem auf Christian Imhof (seit 1449) folgenden Kirchenmeister Nikolaus Koler die Arbeiten weiter geleitet haben. Eben dieser Kirchenmeister vermerkt in dem von ihm geführten Großtotengeläutbuch von St. Lorenz das Ableben unseres Meisters mit den Worten: (Man läutete) „Maister Kunrat vnserem mawrer. dedit nichcz"[24]). Er starb zwischen Mariä Verkündigung (25. März) und Georgi (= 23. April) 1454[25]).

An des alten Konrad Heinzelmanns Tod knüpfte sich ein Briefwechsel des Rates mit des Verstorbenen Sohn (Stiefsohn?), der sich Friedrich Heinrichsmann von Dettwang nannte und zu Ebenfurt (»Elgenfürt«)[26]) unter der Jurisdiktion des edlen Herrn Georg von Bottendorf wohnte. Dieser behauptete nämlich, daß die Gotteshausmeister seinem Vater einen 3½-jährigen Jahressold schuldig geblieben seien, wogegen jene aus den Baurechnungen die Unrichtigkeit dieser Behauptung nachwiesen. Das teilte der Rat Friedrich Heinrichsmann wiederholt mit und verwies ihn im übrigen auf den Rechtsweg. Dieser wollte sich aber nicht abweisen lassen und erging sich in Drohungen gegen die Stadt. Diese wandte sich beschwerend

---

der Lorenzer Kirchenfabrik (»waß ich han awß geben, daz sant Lorentzen czu steet«) vorgetragen werden.

Item II Maister Dekter han ich gehabt X wochen, mit namen meyster Lewpold*) und meister Jorgen, waß iklicher selb VII (d. h. 6 Gesellen und der Meister selbst) und der huben daz tach gantz awf der kirchen und awf dem kor und auf paid abseyten und den sagerrer (Sacristei).

Item dor czu kom LXVI suner kalk und III firtail, kost yklichs suner czu XXXII dn.

Item dor czu komen VIII^M vnd III^c hoken vnd preyß czigel**), kost iklichs I^M czu XIII ℔.

Item fur eytel sand czu furen XXV ℔ XIV dn.

Item von czigeln czu furen IX ℔ XX½ dn., macht alles IV^cXCVII ℔ XX dn.

Vorausgehen und folgen Ausgaben für das Fronleichnamsfest, Kirchweih und Lorenztag, für ein »mol« (Mahl), Gras und Rosen (zum Streuen bei den Prozessionen).

[24]) Großtotengeläutbuch von St. Lorenz im Kreisarchiv Nürnberg, S. I, L. 130, Nr. 8, S. 2. Die Gebühr betrug sonst 1 fl rh. (in Gold).

[25]) Dies sind die nächst vorausgehenden und folgenden, angegebenen Tagesdaten.

[26]) Gemeint ist wohl Ebenfurth in Niederösterreich bei Wiener Neustadt.

*) Ein Lewpold Paternoster wird in den Ämterbüchlein von 1442—1445 unter den geschworenen Deckern der Stadt genannt.

**) Unter »hacken« (hocken) verstand man ineinandergreifende Dachziegel mit hakenförmigen Erhöhungen, unter »preiszigel« jene Ziegel, welche den Zusammenschluß von je zwei Hohlziegeln überdecken. Endres Tuchers Baumeisterbuch der Stadt Nürnberg (1464—1475), herausgegeben von Weech und Lexer, Wortverzeichnis.

an obengenannten Herrn von Bottendorf. Schließlich scheint der Handel zu einem guten Ende gekommen zu sein, indem Heinrichsmann seine Absage an die Stadt zurückzog, diese ihm aber versicherte, daß er sich von ihrer Seite keines Args zu versehen habe. Die gewünschte Herausgabe seines Absagebriefes schlug sie indessen ab [27]).

Bei dieser Gelegenheit erhalten wir einen Anhaltspunkt für die Heimat unseres Meisters: das in der Kunstgeschichte rühmlich bekannte Dörfchen Dettwang bei Rothenburg. Heinzelmann hat wohl seine Familie von Rothenburg — oder wohnte er selbst schon in Dettwang? — nach Nürnberg mitgenommen und während seines 15 jährigen Aufenthaltes daselbst bei sich gehabt. Nach dem Tode des Vaters siedelte diese vielleicht wieder in die alte Heimat am Fuße der Rothenburger Mauern über. Möglicherweise aber ließ Heinzelmann auch erwachsene Söhne in Dettwang zurück, von welchen einer sein Glück in der Fremde versuchte. Ist Dettwang in der Tat seine Heimat, so entstammte er der gleichen Rothenburger Landschaft, deren Sohn auch der Baumeister Hanns Müllner, der Nachfolger des trefflichen Nikolaus Eselers in der Bauleitung von St. Jakob in Rothenburg, war (seit 1471) [28]).

Betrachten wir nun unsere drei Baurechnungen, deren Abdruck nachstehend gegeben wird, im einzelnen! Sie gehören den Rechnungsjahren 1445/46, 1447/48 und 1448/49 an. Im Gegensatz zu einigen uns gleichfalls erhaltenen späteren, ausschließlich dem Baue gewidmeten Rechnungen bilden sie die (allerdings umfangreichsten) Bestandteile eines allgemeinen Einnahmen- und Ausgabenregisters der Kirche von St. Lorenz (und der St. Leonhardskirche) [29]) überhaupt. Geführt wurden sie unzweifelhaft von dem damaligen Kirchenmeister Christian Imhof [30]), welchem als Kirchenpfleger zunächst Ulrich Ortlieb, dann (seit 1448) Michael Grundherr übergeordnet waren. Der Kirchenmeister war der eigentliche Säckelmeister

---

27) Die in dieser Angelegenheit ergangenen Ratsschreiben habe ich in der Beilage IV a bis f wiedergegeben.

28) Vgl. Müllners Bestallungsbrief bei Gümbel, Kleine Beiträge zur älteren Rothenburger Kunstgeschichte III. Repert. f. Kunstw. Bd. XXXI.

29) Die Kirche von St. Leonhard mit einem Siechkobel für 12 arme Frauen war eine Filiale der Kirche von St. Lorenz, innerhalb deren Parochie sie lag.

30) Sohn des 1396 zu Venedig gestorbenen Konrad Imhof und der Anna Schürstab, vermählt in erster Ehe mit Margareth Dürlerin, in zweiter mit Klara Prünsterin. Schon 1433 (22. April) wird er in einer Urk. des Kreisarchivs Gotzhaws Pfleger bei St. Lorenz (wohl eine Verwechslung mit Kirchenmeister) genannt. Er blieb Kirchenmeister bis 1452, in welchem Jahre Nikolaus Koler an seine Stelle trat. Er starb 1466 und wurde nach dem Großtotengeläutbuch von St. Lorenz am Freitag nach Johannis Baptista (= 27. Juni) begraben. Sein Sohn Anton Imhof fiel 1449 bei Fürth im Kampfe gegen die Markgräflichen. Sein Bruder war Konrad Imhof († 1449), Stifter des bekannten Imhofschen Altars bei St. Lorenz.



und Güterverwalter der Kirche, durch dessen Hände alle Einnahmen und Ausgaben liefen. Der aus dem Rate gewählte Pfleger vertrat diesen gegenüber der Kirche und deren Klerus und andererseits natürlich auch die Interessen des letzteren gegenüber dem Rate, beide aber, Kirchenmeister und Pfleger, blieben dem Rate für die ordnungsmäßige Verwaltung des Kirchenvermögens verantwortlich und hatten darüber alljährlich vor einigen verordneten Ratsherren Rechnung zu legen[31]). Zum Zwecke einer solchen Rechnungsablage sind wohl auch die vorliegenden Kirchenrechnungen gefertigt.

Wenn übrigens oben gesagt wurde, daß die Führung der Kirchenrechnungen in der Hand des Kirchenmeisters, in unserem Falle Christian Imhofs, lag, so ist dies nicht so zu verstehen, daß uns in den drei Rechnungsheften eigenhändige Aufzeichnungen und Rechnungsabschlüsse Imhofs vorliegen. Die eigentliche Zusammenstellung von Einnahme- und Ausgabetiteln sowie die Niederschrift der Rechnungshefte dürfte durch einen, dem Kirchenmeister beigegebenen Schreiber[32]) natürlich auf Grund von ihm durch den Kirchenmeister gelieferten Aufzeichnungen und Rechnungsbelegen her-

[31]) Nicht zu verwechseln mit diesem Kirchenmeister von St. Lorenz ist der Schaffer von St. Lorenz (lateinisch praeceptor). Es war diese eine speziell mit der Verwaltung von Einnahmen und Ausgaben des Pfründevermögens des jeweiligen Pfarrers (bzw. später Propsts) bei St. Lorenz betraute Persönlichkeit und zwar ein Kleriker, während der Kirchenmeister Laie war. Nach Hilpert, Geschichte des protestant. Kirchenvermögens, S. 4 war es der älteste der Kapläne oder »Gesellen« des Pfarrers. Dem Schaffner oblag auch die Leitung des ganzen im Lorenzer Pfarrhof seinen Mittelpunkt findenden geistlichen Haushalts und, da der Pfarrer, die 7 Kapläne, die 2 Kornschreiber und der Schulmeister im Pfarrhof wohnten und gemeinsamen Tisch hatten, war der ganze Betrieb ein ausgedehnter und verantwortungsvoller. In dieser Eigenschaft als Hausverwalter wird der Schaffer auch oeconomus, rei oeconomicae inspector genannt. Ein Aktenstück aus dem Jahr 1453 sagt, daß er verantwortlich war für die »koste des hoffs«. Über Einnahmen und Ausgaben (darunter auch für die dem Pfründevermögen obliegenden Baulasten) hatte der Schaffer dem Pfarrer Rechnung abzulegen. Eine solche über 10 Jahre sich erstreckende Gesamtabrechnung zwischen Dr. Konhofer, dem Pfarrer von St. Lorenz, und dessen Schaffer, Peter Cammrer, ist uns im K. Archive Nürnberg aus dem Jahr 1444 erhalten. Urkunden des siebenf. Alph. VI 97/2 Nr. 894. Beide rechnen ab über alle »einnemen vnd ausgeben in die Kuchen vmb eßen vnd trincken, prot vnd allerley speyß, Auch allen anderen stucken gegen HantwercKleuten vnd dyiener lon vnd waß dem Hof (i. e. dem Pfarrhof) zusteet, Auch vmb den paw zu dem kor vnd in den pfarhof, der geschehen ist vom samstag [vor] exaltacionis s. crucis [= 12. September] im Jar alß man zalt 1433 piß auff datum ditz brieffs [= 2. Mai 1444]«. Daß hier Rechnungsposten für den Chorbau (natürlich erst seit 1439) erscheinen, ist nicht auffällig, da Geldbeiträge seitens des Pfarrers durch unsere Rechnungen (wenigstens für das Jahr 1445) bestätigt werden. Übrigens ist in der Urkunde nur von Schuldresten seitens des Schaffers in Korn die Rede. Es könnte sich also bei den genannten Bauten auch um leibliche Verpflegung der Bauhandwerker handeln.

[32]) Leider findet sich nirgends der Name eines solchen.



gestellt worden sein. Waldau [33]) gibt an, daß jeder Kirchenmeister einen Kirchner unter sich hatte, der sein Schreiber hieß und ihn unterstützte [34]). Anderweitig z. B. bei der Regensburger Domfabrik finden wir für diesen Unterbeamten des Magister fabricae den Titel Scriptor fabricae. Von diesem Scriptor sagt Schuegraf [35]), daß er das Geschäft auf sich gehabt habe, Alles, was bei der Domfabrik eingenommen und ausgegeben wurde, aufzuschreiben und die jährliche Abrechnung zu stellen. Nehmen wir an, daß unsere Rechnungshefte von diesem Kirchner, Schreiber oder Scriptor fabricae gefertigt wurden, so haben wir auch eine Erklärung für die auffällige Tatsache, daß sich dort Korrekturen und Streichungen finden. Sie würden wohl bei einer Revision durch den Kirchenmeister selbst angebracht; so hebt sich z. B. bei der Schlußabrechnung des Jahres 1449 eine zweite Schrift deutlich von der des ersten Schreibers ab. Eine solche nachträgliche Revision und Ergänzung des Bauregisters des Scriptor fabricae durch den Magister fabricae finden wir auch in Regensburg [36]).

Unsere Kirchenrechnungen führen zunächst in summarischer Weise die Einnahmen an Geld und Korn, sodann im einzelnen die Ausgaben an, daran schließen sich Einnahmen und Ausgaben für den „paw". Das Rechnungsjahr lief für die erste unserer Kirchenrechnungen von Michaelis 1445 bis Michaelis 1446. Die Einnahmen zum Bau beliefen sich auf 1749 tt 7 dn. und 116 fl. Landswährung gegen 2240 tt 26 dn. Ausgaben, für 1447/48 (von Jacobi [25. Juli] bis 11. September) auf 1124 tt 20 dn. und 116 fl. gegen 1536 tt 22 dn. und 60 fl. Ausgaben, für 1448/49 (11. September—5. Juli) auf 1128 tt 26½ dn. und 122 fl. gegen 1043 tt 2½ dn. und 88 fl. In zwei Jahren überteffen also die Ausgaben die Einnahmen nicht unerheblich.

Betrachten wir nun die für den Bau verfügbaren Einnahmen näher! Es sei hier vorausgeschickt, daß das Konzil zu Basel im Jahre 1440 auf Bitten der Kirchenpfleger von St. Lorenz genehmigt hatte, daß bei den unzureichenden Mitteln der Kirchenfabrik mit Zustimmung des Pfarrers und unter vorheriger Ausscheidung eines genügenden Einkommens für diesen die gesamten Einkünfte der Kirche auf zehn Jahre für die Vollendung des Chorbaues verwendet werden dürften. Mit dem Vollzug der Bulle wurde der Abt von St. Ägydien beauftragt [37]). Es scheint jedoch, daß der Rat

33) Nürnbergisches Zion oder Nachricht von allen Nürnbergischen Kirchen usw., Nürnberg 1787, S. 5 Anm.

34) Nach Hilpert, a. a. O. S. 4, oblag dem Kirchner die Aufsicht über die kirchlichen Gebäude und den Kirchhof. Den Untergebenen des Kirchenmeisters nennt er Kornschreiber.

35) In seiner Ausgabe der Regensburger Dombaurechnung vom Jahre 1459, Anm. 75 (Verhandlungen des histor. Vereins von Oberpfalz und Regensburg, XVI. Bd. S. 161).

36) Schuegraf a. a. O. S. 21.

37) Siehe Beilage V.



sich dieser Verwendung der Kirchengüter widersetzte (siehe oben den Ratserlaß vom 14. Juli 1441), und daß die Bulle nicht zum Vollzug kam. Jedenfalls ersehen wir aus unserem Verzeichnis des »Einnemens zu dem Paw«, daß dieses sich zum allergrößten Teile aus freiwilligen Gaben und Almosen zusammensetzt, aus letztwilligen Zuwendungen, dem Erlöse von zum Baufonds geschenkten Kleidungsstücken, aus dem Ertrage der Sammlungen bei der Gemeinde an hohen Festtagen und den Sonntagen, aus den Einlagen der Opferstöcke, dem Verkaufspreise von »bösen«, d. h. wohl verhauenen oder sonst unbrauchbaren Steinen aus der Bauhütte[38]). Dazu waren dem Baufonds die Einnahmen »von der großen Glocken« zugewiesen, d. h. die Gebühren für die Läutung der großen Glocke bei der Beerdigung (sie betrug stets einen Gulden rh.). Einen sehr ergiebigen Einnahmeposten bildeten im Baujahre 1445/46 die 10 ℔ alt, welche Dr. Konhofer alle Wochen zum Bau beisteuerte. In den beiden späteren Rechnungsjournalen erscheint dieser Betrag nicht mehr.

Was nun die Ausgaben betrifft, so verteilt sich deren Hauptmasse auf die Steinmetzen in der Bauhütte (gesellen in der hutten) und einen Lehrjungen dort (hutenknecht), dann auf die Steinbrecher »auf dem perg« d. h. auf dem Reuhelberg (heute Schmausenbuck) bei Nürnberg[39]). Bedeutendere laufende Ausgaben entstanden auch für das Verbringen der Steine von den Brüchen zur Bauhütte — die Kosten betrug 8—9 dn. pro Stein. — sowie für die Bedienung der Winde oder des Aufzugs[40]) beim Bau (gesellen in dem rad). Vereinzelt erscheinen auch Maurer (ein Konrad Lang und der Ekel),

---

[38]) Vgl. in der ersten Rechnung unter den Einnahmen: »Item fur etzlich pos stein, dy nicht tochten LXVI 1/2 ℔ II dn.«

[39]) Im Tucherschen Baumeisterbuche (vgl. oben Anm. 23) wird in dem Kapitel »Von dem Reuhelperg stein zu prechen« auch »sant Laurentzen . . . gruben« genannt. Im Jahr 1451 erging ein Befehl des Rates: Sant Laurentzen den Steinpruch zu seinem pawe volgen lassen, Als das dann erteilt ist. Möglicherweise handelte es sich hier um die durch ganz besonders guten Stein ausgezeichneten Brüche am Reuhelperg, welche sich der Rat für seine eigenen Bauten vorbehalten hatte und wo niemand ohne Erlaubnis des Rates brechen durfte (vgl. bei Tucher a. a. O.).

Daß mit dem »perg« der Kornberger Bruch nicht gemeint sein kann, ergibt sich daraus, daß einmal ausdrücklich »V stein kurnperg« unter den Ausgaben erscheinen. Die Kornberger Steine wurden mit Vorliebe für Wasserbauten verwendet. (Baumeisterbuch a. a. O. S. 84—86.)

[40]) So, glaube ich, dürfen wir wohl den immerwiederkehrenden Ausdruck »Rad« deuten. Es liegen zwei Möglichkeiten vor. Entweder kann es einen einräderigen Schubkarren bedeuten (Grimm, Deutsches Wörterbuch unter »rad«, 2. Bedeutung) oder »rad, das irgend ein gangwerk treibt, zum drehen, ziehen oder treten: rad das man tritt, etwas aufzeziehen: tympanum« (Grimm unter Bedeutung 3 d). Grimm zitiert dann weiter: tympanum, ein kranchrade, ein gerüste mit eim groszen rad, das getretten würt, so man etwas schwärs aufhebet.

Zimmerleute und Decker. Kleinere, zeitweilig wiederkehrende Posten betreffen das Ausgraben und Wegschaffen des ausgehobenen Baugrundes (gesellen in dem grund), die Beschaffung des Kalks, die Herstellung und das Ausbessern des Handwerkszeugs bei der Hütte und auf dem Berg, die Seile zu den Winden — auch beim Steinbruch war eine solche aufgestellt — usw. Als ganz vereinzelte Posten erscheinen im Jahre 1445/46 7 ℔ für einen Gesellen »der (so ist wohl zu lesen statt dy) dy lawber hawt«, 42 ℔ 28 dn. für eiserne Stangen und Eisen, »daz gehort in ein glaß venster ... czu einem Muster«, dann Geschenke für Meister und Gesellen an Neujahr und St. Peterstag, d. h. Petri Stuhlfeier, mit welchem Tage das Winterhalbjahr schloß, die sommerliche Bauzeit begann. Die Zahl der ständig beschäftigten Gesellen in der Bauhütte überschritt niemals 7 und sank zuweilen auf 2, in dem Steinbruche arbeiteten im Baujahre 1445 5—6 Gesellen, später 2—4 und 2—6. Im Winterhalbjahr von Gallus (16. Oktober) bis Petri Stuhlfeier (22. Februar) erhielt ein Geselle in der Bauhütte 15 dn., die Gesellen im Steinbruch 12 dn., der Meister 15 dn., im Sommerhalbjahr die Steinmetzen 20 dn., die Steinbrecher 14 dn., der Meister 15 dn. für den Tag. Die Auszahlung erfolgte am Wochenende. Übrigens wurde nicht immer in der Hütte und im Steinbruche gleichzeitig gearbeitet. So ruhten z. B. im Jahre 1446 die Arbeiten beim letzteren vom 23. April bis zum Schlusse des Rechnungsjahres (24. September), im Jahre 1447 wurden sie erst im Oktober wieder aufgenommen, dafür ruhten die Arbeiten in der Hütte bis zur Palmwoche 1448; von dort an wurde an beiden Stätten bis zum Herbst gearbeitet, wo dann der Steinbruch stillgelegt wurde.

Für eine Vergleichung der eben genannten Geldwerte, wie überhaupt der Zahlenangaben unserer Rechnungen — sie erfolgen fast ausschließlich in Gulden Landwährung und Pfunden alt [41]) — sei auf die Untersuchungen Sanders [42]) verwiesen. Dieser setzt für die Jahre 1435—1440 den Goldwert des Landwährungsgulden etwa 8 M gleich. In Silber würde das ℔ alt (zu je 30 dn.) 1 M 30 dn. unseren Geldes entsprechen. Ihren wahren, für eine Vergleichung nutzbaren Wert erhalten diese Zahlen ja erst, wenn wir die damaligen und heutigen Preise für Lebensmittel usw., kurz den Kaufwert des Geldes berücksichtigen. Es muß jedoch hier auf das von Sander, a. a. O. besonders über die Preise von Getreide und Brot Gesagte verwiesen werden.

Äußerlich stellen sich unsere Rechnungen als drei Papierhefte in Quart aus dünnem, aber sehr haltbarem Papier (Wasserzeichen: ein zinnengekrönter Turm und (in den späteren) der Ochsenkopf) in grauen Umschlag geheftet,

---

[41]) Zweimal erscheinen Groschen.

[42]) Die reichsstädtische Haushaltung Nürnbergs, dargestellt auf Grund ihres Zustandes von 1431—1440, Leipzig 1902, Bd. I, S. 24 ff. und Bd. II, S. 742 ff.

dar. Sie sind auf beiden Seiten der ganzen Breite und von der gleichen Hand (abgesehen von den Korrekturen) in sehr deutlicher Schrift mit nur leicht verblaßter Tinte geschrieben. Eine alte Foliierung ist nicht vorhanden.

Zum Schlusse einige Worte über die gewählte Gestaltung des Textes der Rechnungshefte. Sie schließt sich in der Schreibung der Vorlage an[43]), nur wurden alle Eigennamen mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben. Die Zahlangaben in römischen Ziffern wurden ebenso wiedergegeben, jedoch mit einiger Modernisierung. Der alte Schreiber gab z. B. die Zahl IV mit IIII, unser XC mit LXXXX. Die alten gebrauchten Abkürzungen: c über der Zeilenlinie für centum (z. B. II^c = zweihundert) und M für mille (z. B. V^M = fünftausend) wurden beibehalten, ebenso ℔ für Pfund, dn. für Pfennig[44]). Bei den nicht seltenen Korrekturen wurde die frühere Zahl, wo lesbar, mitbemerkt.

A.

Rechnung der Kirchenfabrik von St. Lorenz (und St. Leonhard) zu Nürnberg vom 29. September 1445 bis 29. September 1446. Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Saal I, Lade 130, Nr. 12, Heft I.

Seite 1] Item waß ich han ein gen[u]men[45]) von sand Lorentzen wegen seind der nechsten Rechnung, dy ich det am nechsten samztag an sand Erhartz tag, dy ich dun schold haben czu sand Michels, waß ich dann han ein gen[u]men seind des selben sand Michels ym XLV jar vntz awf sand Michels tag in dem XLVI° jar, daz stet hernoch geschriben ...

[Es folgen auf Seite 1—2 die einzelnen Einnahmeposten an Geld und Getreide. Gesamtsumme 1064 ℔ 9½ dn. und 95 Gulden Landswährung.]

Seite 3] Item waß ich han awßgeben, daz sand Lorentzen czu stet, daz stet hernach geschriben:

[Es folgen auf Seite 3—5 die Ausgaben[46]) mit einer Gesamtsumme von 1283 ℔ 28 dn. und 47½ fl.]

[Auf Seite 6 folgt eine Vergleichung der Ausgaben und Einnahmen von St. Lorenz, deren Ergebnis ein Guthaben des Kirchenmeisters von 219 ℔ 18½ dn. ist.]

[Seite 7 führt Einnahmen und Ausgaben von St. Leonhard an. Ergebnis: Mehreinnahme von 457 ℔ 28 dn. und 30 fl.]

[Seite 8 ist leer.]

---

[43]) Dagegen wurde die Schreibung der in den Beilagen wiedergegebenen Ratsbriefe nach den bekannten Grundsätzen vereinfacht.

[44]) Das bei mittelalterlichen Zahlenangaben gebrauchte Zeichen für ½, die Durchstreichung bzw. Durchschlingung des letzten, unter die Zeile verlängerten Striches wurde mit ½ wiedergegeben, $IV\frac{1}{2}^c$ = vierthalbhundert oder 350.

[45]) Darüber: han.

[46]) Ich habe von diesen Ausgaben schon die für Reparatur des Daches der Kirche usw. in der Einleitung (Anm. 23) wiedergegeben. Von sonstigen seien noch bemerkt:

Seite 9] Item waß czu den paw dytz jar geben vnd gefallen ist, daz stet hernach geschriben:

Item am ersten hat mein her der pfarrer der doctor Konhoffer geben alle wochen X ℔ alt — V^{c}XX ℔.

Item Hans Sigwein der elder, formund[47] des Heintz Burst — III guld[en].

Item der Herold vom Gostenhoff — VII ℔ XX dn.

Item fur etzlich pos stein, dy nicht tochten — LXVI½ ℔ II dn.

Item her Albrecht awf sand Nyclos altar — I guld[en].

Item dy Kellerin in sand Lorentzen selhaws[48] — I gulden.

Item der Vngerlein vnd Putzenrewter fur dy Markartin von der Weyden; warn ir formund, — XXX gulden.

Item awß dem stok awf dem Kirchoff — XIII ℔ III½ dn.

Item der Newpawr gab mir ein swartzen mantell mit einer swartzen, lemerein kurßen, den gab ich vmb — VIII gulden.

Item her Friderich des Schon Peters sun[49] — I gulden.

Item awß den stoken in der kirchen — LXXXV½ ℔ I dn.
II gulden.

Item vnßer pfarrer gab mir, waß gefunden wern, — I gulden.

Item vnßer schaffer zu sand Lorentzen[50] — I gulden vnd V ℔

Item ein prawn Rock, mit fugsch clocn gefutert, von dem Vlrich Hinderholtz, den gab ich fur — VI gulden.

summa dytz folii macht VI^c XCII ℔.
XXVI½ dn. vnd LIV gulden.

Seite 5] Item von einem klensell[51] in dy tagmeß geloken czu peßern — VI½ ℔ I dn.

Item von einem newen klenßell czu smiden in einem Hamer pey Lawf, wigt LXVIII ℔, must ich geben fur daz eyßen vnd doselbst zu smiden XIV ℔, vnd hie dem schloßer follen awß czu beraiten VI ℔, macht — XX ℔

gehort awch in dy tagmeß geloken zu Bartholomey.

Item ich han aber dy geloken mit namen dy tagmes geloken, vnßer frawen meß geloken vnd dy II fesper geloken loßen anders holsen vnd all czappen vnd all schilt anders smiden vnd loßen schleyffen, daz kost alles — XXVII ℔ IX dn.

47) = Testamentsvollstrecker.

48) D. h. ein der Kirche gehöriges, im Nonnengäßlein gelegenes, für fromme (weltliche) Frauen (Seelweiber, Seelnonnen) bestimmtes Haus.

49) Er war der Stifter des (heute noch in der Lorenzer Kirche befindlichen) Gemäldes der Geburt Christi mit den symbolischen Andeutungen der Jungfräulichkeit Marias. Thode (Die Malerschule von Nürnberg, S. 53) nennt es wegen seiner Darstellungen höchst interessant.

50) Über diesen, damals Peter Cammrer, vgl. oben in der Einleitung, Anm. 31.

51) = Klengel, Klöppel.



Seite 10] Item Vlrich Krewtzer vnd Michel Dechelmair, dy (!) Tusoltin seligen formund, gaben mir an sand Bartholomes abend [= 23. August] — V gulden.

Item czu der kirchweih gevil pey dem heiltum vnd auf den taffeln, macht — LXXIII ℔ III½ dn.

Item an sand Lorentzen tag [= 10. August] gevil pey dem heiltum vnd awf der taffeln vnd vber all, daz macht — II^{c} III½ ℔ II gulden.

Item so ist gevallen awf dy taffeln alle suntag vnd pey dem heyltum alle hochczeytlich tag, macht — VI^{c} LXVI ℔ VIII dn.

Item am Montag noch vnßer frawn tag nativitatis [= 13. September] gab mir her Hans von Swobach fur den Stiglitz seligen — I gulden.

Item am selben tag gab mir dy Hertzogin neben dem Jar haber an geld ye V ℔ VIII dn. fur den gulden — X gulden.

Item am pfintztag noch des heiligen Crewtz tag Exultacionis [= 16. September] awß paiden stoken awf dem kirchoff — VI ℔ VIII dn.

Item ein petler starb czu der Alheyt Vischerin hinder dem Taffe[l]hof pey der zigelhuten, der schik [= vermachte letztwillig] sein parschafft sand Lorentzen, waß — LXCIII ℔ VIII [dn.]

Item am freytag vor sand Matheus tag [= 17. September] gab mir vnßer pfarrer, waß ym furpas worn von dem capplan sand Kungunden, — V ℔ V dn.

Item von der großen geloken — XLIV gulden III ℔ XXII [dn.].

summa dytz foly macht
I^{M}LI ℔ IX½ dn. [52])
vnd LXII [53]) gulden.

summa als meins einnemens czu dem paw macht
I^{M}VII^{c}XLIX ℔ VI dn. vnd I^{c}XVI gulden lantzwerung.

Seite 11] Item waß ich han awß geben, daz der paw kost, vntz pis her seind der nechsten Rechnung, daz stet hernach geschriben:

---

52) Korr. aus I^{M} vnd XLVII ℔ XVII½ dn.

53) Korr. aus XVIII.

Item am nechsten samtztag noch sand Michels tag [= 2. Oktober] VII gesellen in der huten vnd ein huten knecht, dy haben alle zu IV tagen, — XXI ℔ XIII dn.

Item VI gesellen awf dem perg[54]) mit dem meyster[55]), haben V tag, — XIV ℔ XVII dn.

Item III gesellen in dem Rad[54]), haben czu IV tagen, — V ℔ XXIV dn.

Item LX stein, von stein czu furen VIII dn., macht — XVI ℔.

Item am samtztag, an sand Dyonisius tag [= 9. Oktober], VII gesellen vnd ein huten knecht, dy haben alle zu VI tagen, macht — XXXI ℔ XXIII dn.

Item VI gesellen awf dem perg haben awch czu VI tagen, — XVII ℔ XXIV dn.

Item III gesellen in dem Rad, haben auch VI tag, macht — VIII ℔ XVIII dn.

Item XC stein czu VIII dn., macht — XXIV ℔.

Item ein wagen kalk, der hilt VII suner[56]), daz suner czu XXXVII, — VII ℔.

Item II Eyßne sturtz[57]) maister Chunrad, dy kosten — X dn.

summa dytz foly macht
I^c XLVII ℔ X dn.

Seite 12] Item an sand Gallen tag [= 16. Oktober] VII gesellen in der huten vnd ein huten knecht, dy haben alle zu VI tagen, — XXXI ℔ XXIII dn.

Item VI gesellen awf dem perg, haben auch VI tag, macht — XVII ℔ XII dn.

Item III gesellen ym rad, auch VI tag, macht — IX ℔ VI dn.

Item XC stein czu VIII dn., macht — XXIV ℔.

Item III wagen kalk, dy haten XIII suner czu XXVI dn., — XI ℔ XXI dn.

Item am samtztag vor sand Simon vnd Juda tag [= 23. Oktober] VII gesellen in der huten vnd

---

54) Über die Bedeutung siehe oben in der Einleitung!

55) Es ist fraglich, ob damit Heinzelmann gemeint ist. Vgl. oben in der Einleitung.

56) Ein Trockenmaß, Schmeller-Fromann, Wörterbuch II, 283.

57) Dieses in unseren Rechnungen öfters vorkommende Wort scheint in der von Heyne, Deutsches Wörterbuch, angegebenen Bedeutung »kurzes, abgebrochenes oder abgeschnittenes Stück« (zunächst vom Tuch, dann hier aber auch von Eisen oder Holz) gebraucht zu sein.

ein huten knecht, dy haben alle czu VI tagen, yklichem gesellen den tag zu XV dn. vnd dem huten knecht czu XII dn., — XXIV ℔ V dn.

Item VI gesellen awf den perg mit dem Maister, dy haben alle czu VI tagen, den gesellen zu XII [dn.][58]) vnd dem Maister zu XV dn., — XV ℔ XII dn.

Item III gesellen yn dem Rad auch VI tag, macht — VII ℔ XVIII dn.

Item XC stein zu VIII dn., macht — XXIV ℔.

Item von ein pferd awf dem perg — IV ℔.

Item dem Vlman smid[59]) von der winden czu pessern auf dem perg — XII ℔ III½ dn.

Item am samtztag vor aller heyligen tag [= 30. Oktober] VII gesellen in der huten vnd ein huten knecht, haben alle zu V tagen, — XX ℔ VIII dn.

Item VI gesellen awf dem perg, haben auch V tag, — XII ℔ XXVII dn.

Item III gesellen ym Rad zu V tagen, macht — VI ℔ VI dn.

Item LXXV stein zu VIII dn., macht — XX ℔.

Item dem smid awf dem perg, macht — LX dn.

Item fur VI Eyßne stangen vnd fur VII Eyßen, daz gehort in ein glaß venster, liß ich machen czu einem Muster ein Hamersmid pey Lawf, heyst Newteter. dy stangen vnd dy eyßen do pey wegen IV½ᶜ [= 350] vnd XV ℔; kost der Iᶜ czu IX ℔, vnd XXVIII dn. zu Trinkgelld seinem sun, macht — XLII ℔ XXVIII dn.

summa dytz foly macht
IIᶜLXXXV ℔ XIX½ dn.

Seite 13] Item an sand Linhartz tag [= 6. November] VII gesellen in der huten vnd ein huten knecht, haben zu V tagen, macht — XX ℔ VIII dn.

Item VI gesellen awf dem perg, haben awch czu V tagen, — XII ℔ XXVIII dn.

Item III gesellen ym rad, haben awch zu V tagen, — VI ℔ VI dn.

Item LXXV stein zu VIII dn., macht — XX ℔.

---

[58]) Geschrieben ist irrtümlich: tagen.

[59]) Er wird auch in Steinlingers Baumeisterbuch von 1452 (Ausgabe von Mummenhoff in Mitteil. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg, Bd. 1) erwähnt.

Item fur VIII½ sturtz dem Maister zu mos preter — V ℔ XVIII dn.

Item am samtztag noch sand Mertens tag [= 13. November] VII gesellen in der huten vnd ein huten knecht, haben alle czu V tagen, — XX ℔ VIII dn.

Item VI gesellen awf dem perg, dy haben awch czu V tagen, — XII ℔ XXVIII dn.

Item III gesellen in dem Rad, haben awch czu V tagen, — VI ℔ VI dn.

Item LXXV stein czu VIII dn., macht — XX ℔.

Item fur III schawfeln awf dem perg çzu XII dn. — XXXVI ℔.

Item dem gesellen, dy (!) dy lawber[60]) hawt, alle tag II dn., mer — VII ℔.

Item fur VI sturtz, fur iklichen XXI dn., macht — IV ℔ VI dn.

Item dem smid awf dem perg — XLII dn.

Item am samtztag vor presentacionis Marie [= 20. November] VII gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu VI tagen, — XXIV ℔ V dn.

Item VI gesellen awf dem perg, haben awch czu VI tagen, — XV ℔ XII dn.

Item III gesellen ym rad, dy haben awch czu VI tagen, — VII ℔ XII dn.

Item LX stein czu IX dn., macht — XVIII ℔.

Item von eim pferd, erden awss czu furen awf dem perg — IV ℔.

Item fur klein sail in dy huten — VII½ ℔.

summa dytz foly macht
II^c XIV ℔ XX dn.

Seite 14] Item am samtztag noch sand Kathrein tag [= 27. November] VI gesellen vnd ein huten knecht, dy haben czu V tagen, macht — XVII ℔ XX dn.

Item V[61]) gesellen awf dem perg, dy haben awch czu V tagen, — X ℔ XXV dn.

---

[60]) Das Wort ist zu mittelhochdeutsch loup, pl. louber (Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Bd. I, Spalte 1970). und zwar in der Bedeutung »künstliches Laub« zu ziehen. Lexer zitiert a. a. O. in der Beschreibung künstlerisch verzierter Fenster bei Konrad von Würzburg (Trojanischer Krieg): von loubern und von tieren wâren sie gehowen. Der »lawber hawer« erscheint auch in den späteren Baurechnungen häufig unter den Steinmetzen und zwar mit einem gegenüber den anderen Gesellen stets erhöhten und dem des Parliers gleichkommenden Taglohn.

[61]) Korrig. aus VI.

Item II gesellen in der kalkhuten, haben awch V tag, — IV ℔ IV dn.

Item LX stein czu IX dn., macht — XVIII ℔.

Item am samtztag an sand Barbara tag [= 4. Dezember] VI gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu V tagen, macht — XVII ℔ XX dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch V tag, — X ℔ XXV dn.

Item II gesellen in der kalkhuten awch V tag — IV ℔ IV dn.

Item LX stein izu IX dn. macht — XVIII ℔.

Item am samtztag noch Concep[ci]onis Marie [= 11. Dezember] VI gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu IV tag, macht — XIV ℔ VIII dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch IV tag, — VIII ℔ XXII dn.

Item III gesellen ym rad, haben IV tag, — III ℔ XXIV dn.

Item XL stein czu furn czu IX dn. — XII ℔.

Item eim czimerman awf dem perg III tag, — LXII dn.

Item dem Maister sein golt vasten — XX gulden.

Item am samtztag vor sand Thomas tag [= 18. Dezember] VII gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu VI tagen, — XXIV ℔ V dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, — XII ℔ XXVIII dn.

Item LX stein czu IX dn., macht — XVIII ℔.

Item ein czimerman awch VI tag, — LXXIV dn.

Item fur XXVIII prukholtzer czu VI dn. vnd XVII laten — VI ℔ XXI dn.

Item dem Kuntz Langen[62]) vnd Ekl ale tag Iklichen II dn. awf der Mawr — XLIV ℔ XXVI dn.

summa dytz foly macht
II½ᶜ vnd I ℔ VIII dn.
vnd XX gulden.

Seite 15] Item am heigen Crist abend [= 24. Dezember] VI gesellen vnd ein huten knecht, dy haben czu IV tagen, macht — XIV ℔ VIII dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch IV tag, — VIII ℔ XXII dn.

---

[62]) Er kommt auch in den späteren Rechnungen der sechziger Jahre noch unter den Steinmetzen vor.

Item LX stein czu IX dn. macht — XVIII ℔.

Item eim czimerman czu IV tagen, macht — L dn.

Item VI^{M} VI^{c} spitzen vnd XV aksten czu stecheln vnd etzlich eyßen dem Maister, macht — XXX ℔ X dn.

Item dem smid awf dem perg — LX dn.

Item dem alden Plankenstein fur XIV^{c} hocken czigell[63]), daz I^{M} fur XIV ℔, macht — XVIII ℔ X dn.

Item am neuen Jars abend [= 31. Dezember] VI gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu III tagen, macht — IX ℔ XVIII dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch III tag, — VI ℔ XIX dn.

Item XLV stein zu IX dn., macht — XIII$^{1}/_{2}$ ℔.

Item ein czimerman hat awch III tag, macht — XLVIII dn.

Item dem Maister vnd den gesellen des newen Jar — XLII dn.

Item am nechsten samtztag noch Obersten [= 8. Januar (1447)] V gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu V tagen, macht — XV ℔ II dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch V tag, — X ℔ XXV dn.

Item LX stein czu IX dn., macht — XVIII ℔.

Item dem czimerman V taglon, macht — LXII ℔.

summa dytz foly macht
I^{c} LXXII ℔ II dn.

Seite 16] Item am nechsten samtztag vor sand Antonigen tag [= 15. Januar] V gesellen vnd ein huten knecht, dy haben alle czu VI tagen, — XVII ℔ XXIX dn.

Item V gesellen awf dem perg, hab[en] awch VI tag, — XII ℔ XXVIII dn.

Item LX stein zu IX dn., macht — XVIII ℔.

Item XV prukholzer czu VI dn. czu den klein gewelblein — III ℔.

Item ein czimerman, dy winden czu pessern awf dem perg — LIV dn.

Item dem Vlman smid von etzlichen Eyßen zu pessern — VI ℔ I dn.

Item dem smid awf dem perg — LXXII dn.

---

[63]) Über die Bedeutung siehe oben Anm. 23.

Item an samtztag an sand Vincenten tag [= 22. Januar] V gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu VI tagen, XVII ℔ XXIX dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch zu VI tagen, XII ℔ XXVIII dn.

Item LXV stein zu IX dn., macht XIX ℔ XV dn.

Item fur Eyßne negell czu den laten, alz man dy venster dekt, VI ℔ XVII dn.

Item am samtztag vor vnser frawen tag czu lichtmes [= 29. Januar] V gesellen vnd ein huten knecht, haben alle zu V tagen, XV ℔ II dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch V tag, X ℔ XXV dn.

Item LXXV[64]) stein czu IX dn., macht[65]) XXII ℔ XV dn.

summa dytz foly macht
I^c^ LXIX ℔ XV dn.

Seite 17] Item am samtztag nach lichtmes [= 5. Februar] V gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu V tagen, macht XV ℔ II dn.

Item V gesellen awf dem perg, dy haben awch V tag, X ℔ XXV dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII ℔ XV dn.

Item VII taglon den czimerleuten, den Olperg[66]) czu vnderstulzen, III½ ℔.

Item am samtztag vor Valentiny [= 12. Februar] V gesellen in der huten, dy haben zu VI tagen, macht XV ℔ XV dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, XII ℔ XXVIII dn.

Item XC stein czu VIII dn., macht XXIV ℔.

Item dem smid awf dem perg, macht XLVIII dn.

Item am samtztag von sand Peters tag Kathedra [= 19. Februar] V gesellen in der huten, haben czu VI tagen, macht XV ℔ XV dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, XII ℔ XXVIII dn.

Item XC stein czu VIII dn., macht XXIV ℔.

---

64) Korrigiert. Ursprüngliche Zahl unleserlich.

65) Darnach gestrichen: Item dem awf dem perg LX dn.

66) Eine künstlerisch wenig wertvolle Gruppe eines Christus mit drei schlafenden Jüngern in fast lebensgroßen Gestalten befindet sich heute noch an der Nordseite der Kirche.

Item IV gesellen, dy stein hulfen awß der huten furen, LVI dn.

Item an sand Peters tag [= 22. Februar] fur ein sail in dy winden, daz wigt CC on [= ohne, minus] XIII ℔, kost daz ℔ zu V dn., macht XXXI ℔ V dn.

Item ich gab dem Maister vnd gesellen an sand Peters tag[67]) LXXXIV dn.

Item am samtztag noch sand Peters [= 26. Februar] V gesellen in der huten, heten czu IV tagen vnd XX dn. czu lon, XIII ℔ XXV dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch IV tag czu XIV dn., IX ℔ XXIV dn.

Item LX stein czu IX dn., macht XVIII ℔.

summa dytz foly macht
II^c XXXV ℔ XXV dn.

Seite 18] Item am samtztag noch sand Mathias tag[68]) oder Invocavit [= 5. März] V gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, XIII ℔ XXV dn.

Item V gesellen awf dem perg, dy haben V tag, macht XII ℔ V dn.

Item LX stein czu IX dn., macht XVIII ℔.

Item dem smid awf dem perg, macht XLVIII dn.

Item am samtztag Remiscere (!) [= 12. März] V gesellen in der huten, heten czu VI tagen, macht XX ℔ XV dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, XIV ℔ XVI dn.

Item XC stein zu VIII dn., macht XXIV ℔.

Item dem Maister Chunrad sein goltfasten XX gulden.

Item am samtztag Oculy [= 19. März] V gesellen in der huten, haben czu VI tagen, macht XX ℔ XV dn.

Item V gesellen awf dem Perg, haben awch VI tag, XIV ℔ XVI dn.

Item IV gesellen in dem grunt pey dem Olperg awch VI tag XII ℔ VIII dn.

Item XC stein czu VIII dn., macht XXIV ℔.

Item am samtztag Letare [= 26. März] V gesellen

---

67) D. h. an Petri Stuhlfeier (= 22. Februar), mit welchem Tage das sommerliche Baujahr seinen Anfang nahm.

68) Samstags nach Mathias wäre der 26. Februar, Samstag [vor] Invocavit ist der 5. März. Dieser ist unzweifelhaft gemeint.

in der huten vnd ein huten knecht, haben alle czu V tagen, macht — XIX ℔ XII dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch V tag, — XII ℔ V dn.

Item V gesellen ym grunt awch V tag, — XII ℔ V dn.

Item LXXV stein zu VIII dn., macht — XX ℔.

Item VIII^{c} klein czigellstein czu den klein gewelblein czu XXVIII dn. — VII ℔ V dn.

Item fur ein klein sail in den clein cloben — LXXXIV dn.

summa dytz foly macht
II$^{1}/_{2}{}^{c}$ ℔ VIII dn. vnd XX gulden.

Seite 19] Item am samtztag Iudyca [=2. April] V gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu VI tagen, macht — XXIII ℔ XVII dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, — XIV ℔ XVI dn.

Item V gesellen ym grund, awch VI tag, macht — XIV ℔ X dn.

Item XC stein czu VIII dn., macht — XXIV ℔.

Item dy wochen erden awß czu furen, macht — VI ℔.

Item XX fuder sand, daz fuder czu IV dn., macht — LXXX dn.

Item am samtztag palm abend [= 9. April] V gesellen vnd ein huten knecht, haben alle zu VI tagen, macht — XXIII ℔ XVII dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, — XIV ℔ XVI dn.

Item V gesellen in dem Rad, haben awch VI tag, — XIV ℔ X dn.

Item XC stein czu VIII dn., macht — XXIV ℔

Item Erden awß czu furen dyße wochen, — VI ℔.

Item von V^{M}IV^{c} spitzen dy akst, vom I^{c} czu X dn., vnd von XX maißeln, vom Maißel czu III dn., — XX ℔.

Item fur XIV suner kalk, daz suner czu XXXI dn. — XIV ℔ XXVIII dn.

Item am Oster abend [= 16. April] V gesellen vnd ein huten knecht, dy haben alle czu V tagen, — XVII ℔ V dn.

Item V gesellen awf dem perg, haben awch V tag, — XIV ℔ XV dn.

Item III gesellen ym rad, haben awch V tag, — VII ℔ VI dn.

Item LXXV stein czu VIII dn., macht — XX ℔.

Item von der Erdy (!) awßzufuren — V ℔.

Item von XXX lang nagel czu dem gewelblein — XXV ℔.

Item dem smid awf dem perg LX dn.

summa dytz foly macht
II^{c} LXIX ℔ X dn.

Seite 20] Item am samtztag noch Ostern [= 23. April] V gesellen in der huten, heten newr II tag Iklincher, macht VII ℔ V dn.

Item II gesellen in der kalk huten, heten awch II tag, LX dn.

Item am samtztag nach dem heiltum [= 30. April] V gesellen in der huten, hat Iklicher V tag, macht XVII ℔ V dn.

Item II gesellen in der kalk huten, haben awch V tag, IV ℔ XXIV dn.

Item fur IV pruk holtzer czu VI dn., macht XXIV dn.

Item von einem haspel vnd von eim Cloben dem Kutner III½ ℔.

Item am samtztag noch sand Johans tag ante Portam [= 7. Mai] IV gesellen vnd ein huten knecht, haben czu V tagen, XV ℔ XXVII dn.

Item am samtztag noch Pangracyj [= 14. Mai] IV gesellen vnd ein huten knecht, dy haben czu VI tagen, XIX ℔ XIV dn.

Item am samtztag vor Vrbany [= 21. Mai] IV gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu VI tagen, macht XIX ℔ XIV dn.

Item IV tag erden awß czu furen, macht IV ℔.

Item am samtztag noch Vrbany [= 28. Mai] II gesellen in der huten, haben czu V tagen, macht VI ℔ XXVI dn.

summa dytz foly macht
CI ℔ IV dn.

Seite 21] Item am pfingstabend [= 4. Juni] II gesellen in der huten, haben czu VI tagen, VIII ℔ VI dn.

Item fur VIII^{c} klein czigellstein, daz I^{c} umb XXI dn., V ℔ XVIII dn.

Item am samtztag Trinitatis [= 11. Juni] III gesellen in der huten, heten alle czu III tagen, macht VI ℔ IX dn.

Item dem Maister Chunrad sein goltfasten XX gulden.

Item am samtztag noch sand Veytz tag [= 18. Juni] IV gesellen in der huten haben alle czu IV tagen, macht XI ℔ II dn.

Item am samtztag noch sand Johans tag czu sunbenden [= 25. Juni] IV gesellen in der huten, haben czu V tagen,	XIII ℔ XXII dn.
Item am samtztag vnßer frawn tag visitacionis [= 2. Juli] IV gesellen in der huten, haben czu IV tagen, macht	XI ℔ II dn.
Item von IV^{M} aksten vnd von VII achksten zu stecheln[69]) vnd von XVI maißeln vnd ein tail new Maißel	XVII ℔ XII dn.
Item am samtztag noch sand Kilian tag [= 9. Juli] IV gesellen in der huten vnd haben alle czu VI tag,	XVI ℔ XII dn.
Item am samtztag noch sand Margreten tag [= 16. Juli] IV gesellen vnd ein huten knecht, haben czu V tagen,	XVI ℔ IX dn.
Item am samtztag vor sand Jakob tag [= 23. Juli] IV gesellen vnd ein huten knecht, hab[en] awch czu V tagen,	XVI ℔ IX dn.
Item I$\frac{1}{2}$ tag lon dem Ekel am gewelblein zu peßern	XXX dn.
Item am samtztag noch sand Jak[o]b tag [= 30. Juli] IV gesellen in der huten vnd II huten knecht, haben alle czu V tagen,	XVIII ℔ XXVI dn.
Item VIII suner, I s[uner] I f[irteil] kalk czu XXXVII dn.,	X ℔ XII dn.
summa dytz foly macht I$\frac{1}{2}{}^{c}$II ℔ XIX dn. XX gulden	
Seite 22] Item am samtztag vor sand Lorentzen tag [= 6. August] IV gesellen in der huten vnd II huten knecht, haben alle czu V tagen,	XVIII ℔ XXVI dn.
Item am samtztag noch sand Lorentzen tag [= 13. August] V gesellen in der huten vnd II huten knecht, haben alle czu V tagen,	XXII ℔ IX dn.
Item am samtztag noch vnßer frawen tag asumtzionis [= 20. August] IV gesellen vnd II huten knecht, haben czu IV tagen,	XV ℔ VI dn.
Item am samtztag noch sand Bartholmes tag [= 27. August] V gesellen vnd ein huten knecht, haben alle czu V tagen, macht	XIX ℔ XXII dn.

---

69) = stählen.

Item II gesellen ym Rad, awch czu V tagen, V ℔ IV dn.

Item am samtztag noch sand Egidien tag [= 3. September] VII gesellen vnd ein huten knecht, dy haben alle czu V tagen, XXVI ℔ XVIII dn.

Item II gesellen in dem Rad, haben awch V tag, XXVI ℔ IV dn.

Item am samtztag noch vnßer frawen tag nativitatis [= 10. September] VI gesellen in der huten vnd ein huten knecht vnd ein knecht in der kalk huten, haben alle czu IV tagen, XX ℔ XXII dn.

Item am samtztag vor sand Matheus tag [= 17. September] VI gesellen in der huten vnd awch II gesellen in der huten, haben alle czu VI tag, XXX ℔ XXII dn.

Item mer II gesellen hullfen stein awß der huten furen ein tag, XXX dn.

Item am samtztag vor sand Michels tag [= 24. September] VI gesellen in der huten vnd II gesellen in paiden huten, haben alle czu VI tagen, XXV ℔ XXII dn.

Item dem Maister Chunrad sein goltfasten XX gulden.

summa dytz foly macht
CXCI ℔ V dn.
vnd XX gulden.

Seite 23] summa alz meins awßgeben, datz der paw kost seind der nechsten Rechnu[n]g facit II^{M} IV^{c}XL ℔ XXV$^{1}/_{2}$[70]) dn. vnd LXXX gulden lantzwerung.

summa summarum alles meim einnemens von sand Lorentzen, sand Linhard vnd vom paw macht II^{c}XLVI gulden landswerung III^{M}IV^{c}XXXIII ℔ alt VIII dn.

Summa summarum derselben dreier awßgeben macht CXXXII$^{1}/_{2}$ gulden vnd III^{M}VIII^{c} vnd LXXXVII ℔ alt XII $^{1}/_{2}$ dn. so ist man mir an der nechsten Rechnung schuldig beliben CLXXXVIII gulden landswerung vnd MCCCCLXXVII ℔ alt VI$^{1}/_{2}$ dn. daz alles macht V^{M}III^{c}LXIV ℔ alt XIX dn. vnd III^{c}XX$^{1}/_{2}$ gulden.

Item dor an get ab, daz ich han ein gen[u]men von sand Lorentzen vnd von sand Linhart vnd von dem paw, daz macht in einer sum II^{c}XLVI gulden landswerung vnd III^{M}IV^{c}XXXIII ℔ alt VIII dn. alzo beleybt man mir noch LXXIV$^{1}/_{2}$ gulden und I^{M}IX^{c}XXXI ℔ XI dn.

b.

Kirchenrechnung vom 25. Juli 1447—11. September 1448.

Ebenda Heft II.

Seite 1] Item waß ich han ein gen[o]men seind der nechsten Rechnung, dy do geschah czu sand Jacobs tag [= 25. Juli] yn dem XLVII° Jar, daz sand Lorentzen czu stet, daz stet hernoch geschriben . . .

[70]) Die Zahl V$^{1}/_{2}$ ist durch einen Tintenfleck verdeckt; eine Zusammenzählung der Ausgabeposten ergibt diese Ergänzung.

[Es folgen auf Seite 1 und 2 die einzelnen Posten der Einnahmen an Geld und Getreide mit einer Gesamtsumme von 1020 ℔ 7½ dn. und 91 Gulden Landswährung.]

Seite 3] Item waß ich han awß geben, daz sand Lorentzen czu steet, seind der nechsten Rechnung, daz stet hernoch geschriben . . .

[Es folgen auf Seite 3—5 die einzelnen Ausgaben[71]) mit einer Gesamtsumme von 585 ℔ 22 dn. und 99 (korrig. aus 72) Gulden Landswährung.]

[Es folgen auf Seite 6 die Einnahmen und Ausgaben von St. Leonhard. Die Einnahmen betragen 661 ℔ 8 dn., die Ausgaben 202 ℔ 18 dn. bzw. 12 Gulden und 2 fl., der Kirchenmeister verbleibt mit 459 fl. weniger 10 dn. und 10 fl. im Rest.]

[Seite 7 leer.]

Seite 8] Item waß ich han eingenumen, daz zu dem paw gehort, daz steet hernach geschriben:

Item am suntag vor sand Awgustin tag [= 27. August] gab mir Heintz von Aistet vnd Lorentz Wagner fur Kuntz Peken seligen, daz er an den paw schik — III gulden.

Item an vnßer frawen abend nativitatatis! [= 7. September] gab mir der Notzheimer gelokengießer, — I gulden.

Item am suntag noch vnßer frawen tag nativitatis [= 10. September] schiket dy Frewdenreichin ein alden mandel; waß grin vnd vmbkert, der ward geben vmb — II gulden.

---

[71]) Von solchen Ausgabeposten seien des baugeschichtlichen Interesses wegen verzeichnet:

Seite 3] Item von IV czinen lewchtern czu machen vom ℔ czu V dn, dy wegen (wiegen) I^c LXXXVII ℔ lawter, daz zin waß sand Lorentzen vnd waß von der Orgeln vberbeliben, macht — XXX ℔ XXII½ dn.

Item ich han dy grosten geloken vnd dy tagmeß- vnd vnßer frawn meß geloken alle drey loßen ab nemen vnd auch dy wellen do von vnd dy zapfen, dy schilt vnd kegell alle von newen anders smiden vnd schleyfen vnd czu stecheln vnd fur etzlich schin eyßen vnd dem Maister sein lon, macht alles — XXVII gulden XXII dn.

Item dem Maister Hansen, smid pey dem newen spital, von ein klensel in dy großen geloken czu pessern vnd awch dy tagmeß geloken — XXIV ℔.

Seite 5] Item von Etzlichen Patzem zu vernewen Maistern Endres Moler[72]) — III½ ℔.

Item fur ein sail fur daz krewtz vor dem kor czu der lampen, daz hat LII klofftern, kost dy kloftern czu II dn., macht LIV dn.

[72]) Entweder Andreas Eysenploser oder Andreas Preuß. Vgl. Repert. f. Kunstw., Bd. 29, S. 346 und Bd. 30, S. 27 und Nachtrag. Pacem ist ein Kußtäfelchen in Form eines Kreuzes.



Item Hans Ortollf der jung gab mir des Kilian, seins knecht, vnd des Smidmair Tochther ir paides Gotzpfenng — II gulden.

Item Flok, lederer, gab mir am nechsten tag dornoch — II gulden.

Item Michel Grunther[73]) gab mir awf dem Rathaws am freytag noch Eraßmy [= 7. Juni (1448)] datz der Heintz Rumel selig an den paw schickt, — X gulden.

Item mer gab mir Michel Grunther am selben tag, daz ym der Geir gab, — I gulden.

Item Jakob Sagsch, Goltsmid, gab mir am suntag Eraßmy [= 2. Juni] — V gulden.

Item Dorot[e]a Murrlin vnd dy Helbling, der Kathrein Morlin seligen furmund, gob mir am Mentag noch Eraßmy [= 3. Juni] — III gulden.

summa dytz foly macht
XXIX gulden.

Seite 9] Item Deocarus Hirßfogel[74]), Chunrad Raier, seydeneter, vnd Fritz Part, formund des Fritzen Alban, der Hirßfogels knecht waß, gaben mir an sand Veytz abend [= 14. Juni] — V gulden.

Item am freytag von sunbenden [= 21. Juni] gab mir Maister Heinrich Gerung vnd her Heinrich Streh, vicarier awf sand Kiliansalter, gaben mir fur hern Awgustin, ein fremden prister, — II gulden.

Item am samtztag vor sand Maria Magdalen tag [= 20. Juli] gab mir Kuntz Onelspach pey Spitaler tor fur dy Rumelhensin — XXV gulden.

Item vmb pos stein, dy do czu dem paw nicht dochten, — I^c vnd II ℔ X dn.

Item von der Großen geloken ist gevallen — LV[75]) gulden II ℔

Item awf der taffeln all feirtag vnd pey dem heiltum — VI^{c}LXXVI ℔ XII$^1/_2$ dn.

Item awß den stocken allen in der kirchen vnd awf dem kirchoff, — I^c ℔ XV$^1/_2$ dn.

---

73) Der Kirchenpfleger von St. Lorenz.

74) Aus dem ratsfähigen Geschlechte der Hirßvogel. Mit der Familie der Glasmaler dieses Namens hat der Genannte nichts zu tun.

75) Korrigiert aus LXVII.

Item an sand Lorentzen tag [= 10. August]
gevil pey dem heiltum vnd awff der taffeln IIᶜXLIII ℔ XII dn.

summa dytz foly macht
XIᶜ vnd XXIV ℔ XX dn.[76])
vnd LXXXVII[77]) gulden.

summa totum meins ein nemen ist, datz dem paw czu gehort, macht
XIᶜ vnd XXIV ℔ XX dn.[78])
vnd IᶜXVI[79]) gulden lantzwerung.

---

76) Korrigiert aus VIIIᶜLXXXI ℔ VIII dn.

77) Korrigiert aus LXXXXIX guld[en].

78) Korrigiert aus VIIIᶜLXXXI ℔ vnd VIII dn.

79) XVI korr. aus XXVIII.

(Fortsetzung im nächsten Heft.)

Jakob Binck und seine Kupferstiche.

Von **Gustav Pauli.**

Noch vor einem Menschenalter durfte Jakob Binck eine ziemlich bedeutende Rolle in der deutschen Kunstgeschichte beanspruchen, da er als vielseitiger Künstler, als Maler, Bildhauer, Innenarchitekt und Kupferstecher eine weithin wirkende Tätigkeit im Norden Europas entfaltet zu haben schien. Seitdem hat indessen die fortschreitende kritische Untersuchung sein Ansehen um ein wesentliches gemindert. Sein größter Ruhmestitel wurde ihm genommen, als sich die Grabdenkmäler, die er für die dänische Königsfamilie und für den Herzog Albrecht von Preußen geschaffen haben sollte, als Werke des Cornelis Floris erwiesen, bei denen Binck nur als Besteller beteiligt gewesen war. So blieben denn als plastische Arbeiten von ihm nur einige Schaumünzen übrig und etwa die Modelle für die Täfelung zweier Zimmer im herzoglichen Schlosse zu Königsberg, von denen indessen nur das eine, das sogenante Geburtszimmer — und auch dieses zum Teil erneuert — auf unsere Zeit gekommen ist. Binck zeigt sich hier als ein geschmackvoller Vertreter der in Nürnberg entwickelten Frührenaissance, die aus den Motiven des Bildnismedaillons, des Blattgerankes, aus Pilastern und Säulen gar zierliche Flächendekorationen zu bilden wußte.

Auch von seiner Tätigkeit als Maler ist nicht viel mehr übrig geblieben, so daß ich hoffe, sie ungestraft mit Schweigen übergehen zu dürfen, da mir die sieben Bildnisse, die Francis Beckett als echt in den Schlössern Frederiksborg und Gaunö sowie bei Herrn Dons anführt, nicht bekannt geworden sind. Dagegen ließe sich über das graphische Werk des Meisters noch manches Neue berichten. Leider ist der letzte Bearbeiter desselben, Eduard Aumüller, in seinem 1893 erschienenen Verzeichnis so unkritisch verfahren, daß er zum mindesten ebensoviel geschadet wie genützt hat — genützt durch einige neue richtige Zuschreibungen, geschadet dadurch, daß er anderen die Aufstellung eines gründlicheren Kataloges erschwert hat. Freilich ist zuzugeben, daß der Gegenstand an sich nicht besonders anziehend sei und daß er eben durch die Unselbständigkeit des Meisters verhältnismäßig große Schwierigkeiten bereite. Die schmiegsame Natur Bincks wußte sich den verschiedensten Vorbildern so sehr anzupassen, daß man



ihn oftmals schwerlich wiedererkennen würde, wofern er sich nicht mit dem Monogramm ausdrücklich bezeichnet hätte.

Das Kupferstichwerk, das Bartsch auf siebenundneunzig Nummern bemessen hatte, ist bei Passavant auf hundertundvierzig angewachsen und durch Aumüller auf hundertfünfundachtzig vermehrt. Wenn wir von diesen acht als unecht oder doppelt beschrieben wieder abstreichen[1]), so behalten wir hundertsiebenundsiebzig Blätter übrig. Dazu sind unter den Nachträgen, die Max Lehrs für die neue Ausgabe von Merlos »Kölnischen Künstlern« beigesteuert hat, zehn echte neue Blätter gekommen. (Die übrigen sind auch bei Aumüller verzeichnet.) Da nun Lehrs und Aumüller unabhängig voneinander vorgegangen sind und da andererseits Aumüller das bisher umfangreichste Verzeichnis von Bincks graphischen Arbeiten aufgestellt hat, so habe ich in den am Schlusse dieses Aufsatzes folgenden Nachträgen die bei Merlo allein verzeichneten Blätter noch einmal aufnehmen zu müssen geglaubt. Durch die übrigen Zuweisungen wächst dieser Appendix auf im ganzen dreiundsiebzig Nummern an, so daß man hiernach über zweihundertundvierzig Kupferstiche und Radierungen dem Binck zuzuschreiben berechtigt wäre. Besonderen Dank schulde ich dabei Herrn Campbell Dodgson in London, der auf meine Bitte die Bestände des Kupferstichkabinetts im Britischen Museum einer erneuten Durchsicht auf Binck hin unterzog und wertvolle Beiträge für den Appendix beisteuerte. Ganz gewiß wird es der Spezialforschung gelingen, den Umfang dieses Werkes noch weiter zu vergrößern. Da es mir indessen in absehbarer Zeit nicht möglich sein wird, die hierfür erforderlichen Studien zum Abschluß zu bringen, so bitte ich einstweilen mit diesem Fragment als Beitrag für den künftigen Binckkatalog vorlieb zu nehmen.

Nicht viele Aufschlüsse sind es, die uns das chalkographische Werk Bincks über seinen Lebens- und Bildungsgang mitteilt, jedenfalls nur wenige, die nicht bereits bekannt wären. Wir sehen es deutlich, daß er in seiner Frühzeit maßgebenden Einfluß im Kreise der Nürnberger Kleinmeister, namentlich von den Brüdern Beham empfangen hat. Nicht weniger als einunddreißigmal hat er sie in seinen Stichen der zwanziger Jahre kopiert. Sodann hat Dürer einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht. Er hat ihn sich elfmal zum Muster genommen, daneben vereinzelt auch Schongauer, Baldung, den Meister P. W. und Altdorfer. Zu Ende der zwanziger Jahre ist Binck jedenfalls in den Niederlanden gewesen, da er 1529 den Brüsseler Maler Lucas Gassel nach dem Leben

[1]) Die bei Aumüller zu streichenden Nummern sind: 36 (Al. Claesz), 43 (nicht Binck), 59 (Barthel Beham), 96 (Kopie nach Binck), 97 (identisch mit 135), 129 (Barthel Beham), 156 (identisch mit 170), 184 (nicht Binck).

porträtierte und wahrscheinlich auch um dieselbe Zeit den damals in den Niederlanden im Exil lebenden König Christian II. von Dänemark. Damals mag es auch gewesen sein, daß Lucas van Leyden einen starken Eindruck auf sein empfängliches Gemüt machte, und daß er durch Kupferstiche mit den italienischen Meistern bekannt wurde, von denen er einige im Geschmacke der niederländischen Manieristen kopierte. Auch kann er das Radieren auf Kupfer, das in Deutschland damals noch nicht üblich war, nur in den Niederlanden gelernt haben, wo es bereits 1520 Lucas van Leyden angewendet hatte. — Es heißt, daß er dann 1531 in den Dienst des dänischen Königshauses getreten sei. Hermann Ehrenberg hat darauf hingewiesen, daß dieses Datum nicht sicher beglaubigt wäre; er plädiert dafür, daß Binck erst 1541 in Kopenhagen erschienen sei; doch spricht dagegen ein bisher unbeschriebener Bildnisstich des Königs Christian III., der das Datum 1535 trägt. (Nachtr. 47.) Da nun der Stich des Augsburgers Joachim Hoexter das Datum 1532 trägt, so liegt die Vermutung nahe, daß Binck zwischen jenen beiden Jahren nach Kopenhagen übergesiedelt sei. Fortan hat er durch die verschiedensten Arbeiten in Anspruch genommen, allem Anschein nach wenig mehr gestochen. Immerhin aber hat er seine Tätigkeit auf der Kupferplatte nicht gänzlich eingestellt. Eine bisher unbeschriebene Landschaftsradierung, die alle Merkmale seiner Hand trägt, ist mit der Jahreszahl 1536 datiert. (Nachtr. 71.) Sie erlaubt den Rückschluß auf die Entstehungszeit der wenigen übrigen Eisenradierungen Bincks, die durchaus gleichen Charakters sind. Dabei bemerken wir, daß das Monogramm des Künstlers, das scheinbar aus H B und C zusammengesetzt war, insofern eine Änderung erfahren hat, als der Querstrich des H weggelassen ist, so daß es sich jetzt in J. B. C mühelos auflösen läßt (Jacob Binck Coloniensis), welche Deutung übrigens schon Nagler gegeben hat. Alle mit diesem Monogramm versehenen Stiche möchten wir der späteren Zeit Bincks zuweisen. Unter ihnen ist namentlich eine Gruppe von wahrscheinlich sechzehn Landsknechtfiguren beachtenswert, von der Bartsch nur drei Blatt (Nr. 68, 69, 71) beschrieben hat. Schließlich sind als bemerkenswerte Hauptwerke der späteren Zeit Bincks die beiden großen Holzschnitte anzuführen, die er auf ausdrückliches Geheiß des Königs Christian III. für dessen Kopenhagener Bibelausgabe des Jahres 1550 in den Niederlanden anfertigte.

Das Übrige, das zu Bincks Kupferstichwerk zu sagen wäre, lasse ich in der Form von Randglossen zu Aumüllers Verzeichnis dem Appendix voraufgehen.

A. 5. (Wessely Suppl. 6.) Kain und Abel. Es gibt zwei Zustände.

I. Ohne Monogramm, mit dem Datum 1526 in einem Täfelchen links unten. Bremen. Wien, Alb.

II. Mit dem Monogramm unter der Jahreszahl. Dresden K. K., Wien, Albert.

A. 6 (P. 98). Die zwei Söhne Noahs. Der Stich ist monogrammiert. Das Monogramm steht ganz klein im Spiegelsinne unten rechts zwischen den Gräsern.

A. 7 (B. 4). Loth und seine Töchter 70:54 Pl. 51 Dm. der Einf.

A. 8 (B. 5). David und Goliath. Die gegenseitige Kopie trägt oben links ein Täfelchen mit dem Monogramm Bincks und der Jahreszahl 1526.

Die Plattengröße ist gleich der des Originals. Berlin, Bremen, Wien, Albert. Singer Katal. v. Lanna Nr. 1535.

A. 17 (B. 14. Merlo Nachtr. 18). Der Heiland. Die Maße betragen 186:127 Einf. Basel, Köln, Wallr. Richartz-Mus.

A. 30 (B. 19). Hl. Jungfrau auf der Rasenbank.

II. Vollkommen, bis zur Unkenntlichkeit von fremder Hand aufgestochen. Ganz oben links und rechts über der Krone in den Strahlen die Buchstaben: t i. Berlin.

A. 31 (B. 20). Hl. Jungfrau thronend. Originalseitige Kopie. In der Mitte unten: Jan Tiel excv. — Unter der Einfassungslinie: Virgo concepisti et peperisti filium cuius nomen emanuel. — Drei Einfassungslinien. 138 : 102 Pl. 132 : 99. Innere Einf. Bremen. Nagler Mon. III. Nr. 775. 6.

A. 36. Hl. Jungfrau in einer Landschaft. Wie schon Lehrs bemerkt, von Al. Claesz.

A. 40 (P. 109a). Hl. Jungfrau, von einem Engel gekrönt. Monogramm und Jahreszahl rechts (nicht links).

I. vor der Jahreszahl 1526. Wien, Albertina.

II. Mit derselben. Bremen, Frankfurt a. M., Zürich.

A. 43. Hl. Jungfrau mit dem Kinde (nach Dürer B. 42). Das Blatt ist nicht von Binck. Ein Abdruck des ersten Zustandes erschien in der Auktion Gutekunst Nr. LIV. Stuttgart 1900 Nr. 44.

A. 46 (B. 21). Hl. Antonius. Gegenseitige unbeschriebene Kopie von Alaert Claesz, dessen Monogramm oben rechts steht. 76 : 52 Bl. Bremen.

A. 47. Hl. Christoph. Monogramm und Datum 1526 (nicht 1536) in einer Tafel oben rechts.

A. 51. (P. 111. Andresen in Naumanns Archiv XIV. 50. Nr. 172.) — Johannes Ev. und Magdalena. Johannes, der den Kelch segnet, steht rechts; Magdalena mit dem Salbengefäß links. Die Ranken, zwischen welchen oben in der Mitte das Schild schwebt mit dem Monogramm und einem aus einer Lilie bestehenden Wappenbilde,



ruhen links und rechts auf Konsolen, welche mit Kindergestalten verziert sind. 108 : 75 Pl. London.

A. 56 (P. 112). Die hl. Peter, Paul und Veronika. Die Einf. mißt 148 : 101. Slg. Lanna. Singer Kat. Nr. 1590.

A. 58 (B. 25). Hl. Magdalena. Ein Abdruck des ersten Zustandes vor der Jahreszahl in Paris, E. v. Rothschild.

A. 59 (P. 114). Das Blatt stammt von Barthel Beham (v. Seidlitz in Meyers Künstlerlex. 12) und stellt nicht Magdalena sondern Barbara vor. — Abdrücke in Bremen, London, Wien Hofbibl.

A. 81 (B. 48). Venus. Wie schon von Passavant bemerkt, der obere Teil einer Dolchscheide. $166 : \frac{38}{21}$ Pl. Vollständige Abdrücke derselben in Bremen, Frankfurt a. M., Dresden F. A. II. Rom, Corsini, Wolfegg, Fürst v. Waldburg.

A. 83 (P. IV p. 283, 200). Mucius Scaevola. Er steht von vorn gesehen barhaupt in einer Säulenhalle und legt die Linke in ein Feuerbecken. Den linken Fuß stützt er auf eine Stufe. Unbezeichnet. 42 Dm. der Pl. Bremen, Hamburg, Slg. Lanna. (Nicht bei Singer). Das Vorbild des Stiches ist eine ovale Plakette, von der sich ein Bronzeabguß im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin befindet.

A. 84 Nicht Artemisia, sondern Magdalena. Die Figur ist originalseitig frei nach Alaert Claesz. Aumüller 85 kopiert. Rund 41 Dm. der Pl. 40 Dm. der Einf. Berlin, Bremen, Dresden F. A. II. Slg. Lanna. (Singer Nr. 6769.)

A. 93 (B. 56). Der Altar. Maße falsch angegeben. 70 : 54 Pl. 52 Dm. der Einf. Bremen, Zürich. Slg. v. Lanna (Singer Nr. 1557).

A. 93. Gegenseitige Kopie ohne Monogramm 51 Dm. d. Pl. Bremen. Sammlung Lanna (Singer Nr. 1558).

A. 95 (B. 58). Der Waldteufel und die Hexe.

I. Mit der Jahreszahl. Bremen, Zürich.

II. Mit ausgeschliffener Jahreszahl, deren Spuren noch sichtbar sind. Bremen.

A. 95. Gegenseitige Kopie. Oben links eine weiße Tafel 70 : 53. Pl. Berlin.

A 96. Nacktes Weib mit fünf Tieren ist eine Kopie nach A. 61 (B. 127).

A. 102, Zwei Genien mit einem Hunde. Ist eine gegenseitige Kopie nach dem anonymen Stich B. X. p. 141. 4, den Rosenberg unter Nr. 58 dem Barthel Beham zuschreibt.



A. 108 (B. 70). Der Eierverkäufer. Ist eine Kopie nach Sebald Beham, Pauli 192. Aumüller kehrt das Verhältnis um.

A. 111. Das Blatt, das mit der zweiten Monogrammform bezeichnet ist, gehört zu den späten Arbeiten Bincks. Passavants Zweifel an seiner Echtheit sind unbegründet.

Originalseitige Kopie. Ohne Monogramm. 85:87 Bl. — London.

Gegenseitige Kopie. Ohne Monogramm. 84 : 93 Bl. — London.

A. 114 (B. 64). Es gibt eine gegenseitige Kopie ohne Monogramm. 55 : 39 Pl. London, Wolfegg. — B. X. p. 149. 14.

A. 117 (B. 67). Außer den angeführten beiden gibt es eine dritte gegenseitige rohe Kopie. Oben links eine Tafel mit dem Datum 1531 im Spiegelsinne. 68 : 50 Pl. Berlin.

A. 118 (B. 68). Der Hellebardier. Dieses Blatt bildet mit den Nummern 119. 120. 125. 126. 127. 128 sowie mit den im Nachtrag folgenden Nummern 34—42 eine Folge von sechzehn Blatt, die nach der Tracht der Dargestellten um 1555 entstanden sein dürfte. Anscheinend ist die Folge hiermit abgeschlossen, da von Franz Brun eine Reihe von sechzehn gegenseitigen Kopien hiernach existiert, die sämtlich monogrammiert und 1559 datiert sind. Die Kopien sind in jeder Richtung etwa einen Millimeter größer als die durchschnittlich 72 : 48 messenden Originale. Abdrücke der Kopien in Donaueschingen und Wolfegg.

A. 129 (B. X. p. 147. 11). Der nach vorn geneigte Landsknecht am Baumstamm. Dieses Blatt dürfte vielmehr von Barthel Beham herrühren (Maße 47 : 25 Einf.).

A. 131. (Wessely, Suppl. 11.) Vom Rücken gesehener Soldat. Ist eine gegenseitige Kopie nach Barthel Beham (B. X. p. 147. 10) Slg. Lanna (Singer Nr. 1601).

A. 132 (B. X. p. 148. 13). Reitender Fähnrich und Landsknecht. Es gibt eine gegenseitige Kopie vom Monogrammisten W. 60 : 41 Pl. (B. IX. p. 53. 1) Wien, Albert.

A. 133. Fähnrich, Trommler und Pfeifer (66 : 41 Pl.). Ist nicht sowohl nach Sebald Beham als nach Barthel Beham B. 50 kopiert.

I. Vor der Jahreszahl. Berlin. Wolfegg.

II. Mit der Jahreszahl 1526 (nicht 1521) rechts oben. Das Monogramm links oben.

A. 135. Soldat und Dirne ist identisch mit A. 97

A. 136. Bildnis des Königs Franz I. Das originalseitig mit dem Stiche übereinstimmende Vorbild ist ein großer Holzschnitt, der oben rechts das französische Lilienwappen trägt. 335 : 265 Einf. Berlin. Reproduktion Hirth Kulturgesch. Bilderbuch II. Nr. 698.



Die Kopien nach diesem und dem folgenden Blatte (A. 137) sind originalseitig und messen 34 : 25 Pl.

A. 138 (B. 91). König Christian II. von Dänemark. Es braucht nicht angenommen zu werden, daß dieser Stich im Jahre 1525 ausgeführt sei, wenngleich die Möglichkeit offen bleiben mag. Er ist nämlich eine gegenseitige Kopie nach einem augenscheinlich sehr seltenen vortrefflichen anonymen Holzschnitt. Der Holzschnitt, der das Brustbild des Königs nach rechts gewendet zeigt, trägt auf der Brüstung das Datum 1525 ohne Monogramm. Darunter die Inschrift: Christiernus. 2. Danorum Rex. Die drei Wappenschilder bezeichnen Schweden, Dänemark und Norwegen. Durchweg ist die künstlerische Qualität dieses Holzschnittes, den wir nicht Binck zuschreiben dürfen, dem Kupferstiche überlegen. 125 : 87 Einf. Ein Abdruck auf Pergament im Städelschen Institut in Frankfurt. Die von Bartsch und Aumüller angeführte Kopie nach B. 91 ist in Wahrheit gleichfalls nach diesem Holzschnitt ausgeführt, was sich schon daraus ergibt, daß sie in einigen Stücken, beispielsweise in der Schattierung des Baretts, an Augen und Mund, den Holzschnitt mit besserem Verständnis wiedergibt, als Bincks Stich. 149 : 92 Pl. Ein Abdruck im Germanischen Museum.

A. 141. Reinneir V. H. Die gegenseitige Kopie trägt Bincks Monogramm. 67 : 67 Einf. Berlin.

A. 143. Angebliches Selbstbildnis Bincks. Eine dritte gegenseitige Kopie trägt oben die Inschrift: RESPICE FINEM. Links oben: J V M. 114 : 76. Berlin, Bremen. (P. III. 6. 174). — Hiernach ist originalseitig eine weitere Holzschnittkopie mit der Inschrift Respice finem hergestellt. 217 : 146. — Frankfurt a. M. Stadtbibl. (In den Band Bibl. Germ. Cath. 202 Ingolstadt 1537 eingeklebt.)

A. 145 (P. 137). Dies Bildnis stellt, wie schon die Unterschrift sagt, Christian II. (nicht Christian III.) dar und ist augenscheinlich in den Niederlanden, wahrscheinlich zu derselben Zeit, wie das Bildnis des Lucas Gassel, um 1529 entstanden. Die Anregung hierzu mag vielleicht die große Radierung Lucas van Leydens nach Kaiser Maximilian abgegeben haben.

A. 147. Joachim Hoecstter. Monogramm und Jahreszahl 1532 stehen links, die Buchstaben H X C rechts. Die von Passavant ungenau wiedergegebene Inschrift lautet:

Quos · cernis · vultus · sculpsit · germanus · Apelles.
Et · rare · expressit · nobilitatis · opus.
Qualis · enim · nũc · est · Joachim · Hoecstter · imago.
Vindelice · Auguste · cuus [=civis =] hoc · aere · refert.



128 : 108 Pl. 98 : 102 Bildgr. — Gegenseitige Kopie mit dem Monogramm Sebald Behams links oben. In der Unterschrift an Stelle des Namens Joachim Hoecstter »Sebalden Behems«. 124 : 107. Bremen.

A. 148 (B. X. p. 166. 1. P. IV. p. 269. Weigel K. L. Kat. 22122). Der Dargestellte ist Kaiser Karl V. Berlin, Wien, Albert. Slg. Lanna. (Singer Nr. 1602.)

A. 151 (B. 80). Querfüllung; ist eine gegenseitige Kopie nach Barthel Beham Rosenberg 76.

A. 152 (B. 81). Querfüllung; ist eine gegenseitige Kopie nach Barthel Beham B. 59.

A. 154 (B. 83). Querfüllung; ist eine gegenseitige Kopie nach Barthel Beham Rosenberg 69.

A. 156. Hochfüllung ist identisch mit A. 170 (P. 128).

A. 162. Querfüllung. Genauer zu beschreiben: Ein geflügelter nackter Knabe geht mit ausgebreiteten Armen nach rechts. In beiden Händen hält er ornamentale Delphine, deren Köpfe ihm zugewendet sind, an ihren Schwänzen. Hinter den Füßen des Knabens wächst Blattwerk hervor. Unten links das Monogramm. 24 : 53 Pl. Berlin, Bremen.

A. 169 (P. 127). Hochfüllung gleich B. X. p. 142. 6. Von Passavant an anderer Stelle mit Unrecht dem Barthel Beham (73) zugeschrieben.

A. 170 (P. 128). Hochfüllung siehe A. 156.

A. 171. Hochfüllung. Die Maße falsch angegeben. 61 : 38 Pl. 52 : 32 Einf. — Merlo Nachtr. 17.

A. 172 ist originalseitig kopiert nach B. Beham P. 76.

A. 177 (P. 134). Querfüllung. Die von Aumüller notierte Kopie mit dem Datum 1525 ist vermutlich das Original und zwar von Barthel Beham (Passavant 75a).

A. 179 (P. 136). Querfüllung. Die Beschreibung muß lauten: Eine weibliche Halbfigur (nicht ein Satyr) mit langen und spitzen Ohren hält mit beiden Händen die Ranken, in die ihr Körper verläuft. In der Mitte unten auf einer Tafel das Monogramm. Der Hintergrund ist mit zwei Strichlagen schraffiert. 26 : 55 Pl. London, Paris, E. v. Rothschild.

A. 181 (B. 88). Dolchscheide. Der obere Teil des Stiches ist identisch mit Passavant 126a.

A. 182 und 183. Landschaften. (B. 97 und P. 140) stehen so sehr unter dem Einfluß Altdorferscher Landschaftsradierungen, daß die Vermutung naheliegt, Binck habe verschollene Originale Altdorfers kopiert, oder Zeichnungen der Altdorferschule.



Nachtrag.

1. Adam. Er steht nach rechts gewendet vor dem Baum. In der Linken erhebt er den Apfel, in der Rechten hält er einen Zweig, mit dem er die Scham bedeckt. Oben rechts an einem Zweig auf einem Täfelchen das Monogram im Spiegelsinne. Unten links: 1526 61 : 42 Pl. Gegenstück zu A. 3. B. 3. Berlin, Dresden F. A. II. Hamburg. Kl. Oels, Graf York. Paris, E. v. Rothschild, Stuttgart. Heinecken II 714. (Wessely Suppl. 5. Merlo Nachtr. 3.)

2. Kain und Abel. Abel stürzt vornüber zu Boden. Kain steht hinter ihm und pakt ihn mit der Linkem am Schopfe, während er die Rechte mit einer dicken Keule erhebt. Hinten links zwei aufflammende Garben auf einem vierkantigen Opfersteine. Ohne Monogramm. Rund 42 Durchmesser der Pl. Bremen, Dresden F. A. II. (B. X. p. 123. 1. Merlo Nachtr. 6.)

3. Simson, der mit antiker Rüstung und einem Mantel bekleidet ist, beugt sich nach links über den Löwen, dem er mit beiden Händen das Maul auseinanderreißt. Ohne Monogramm. Rund 42 Dm. der Pl. Paris, E. v. Rothschild.

4. Judith. Sie schaut nach links, indem sie nach rechts geht, und hält das Schwert in der Rechten, den Kopf des Holofernes in der Linken. Hinten rechts zwei Zelte. Ohne Monogramm. Rund 42 Dm. der Pl. Bremen, Sammlung Lanna (Singer Nr. 6687) P. IV p. 270. 138. Auktion Amsler u. Ruthardt XXVI Nr. 722.

5. Esther. Die reichgekleidete Königin steht mit einem Federhut auf dem Kopfe leicht nach links gewendet von vorn gesehen ein Szepter in der Linken haltend. Hinten rechts ein Baumstamm. Ohne Monogramm. Rund 42 Dm. der Pl.

   I. Wie beschrieben. Berlin.

   II. Über dem Kopf: Hester. Paris, E. v. Rothschild. Dieses Blatt, das mit Nr. 2, 3 und 4 zusammenzustellen ist, wurde dem Barthel Beham zugeschrieben von Passavant 68 b, Rosenberg 54, Aumüller 62, Seidlitz in Meyers Künstlerlex. 97.

6. Ecce Homo. Der Heiland erscheint in einer Fensteröffnung im Brustbild von vorn gesehen, dornengekrönt im Mantel mit übereinandergelegten gefesselten Armen. In der Rechten hält er das Rohr. — Im Unterrande: ECCE HOMO und das Monogramm. 105 : 80 Pl. — London. — Andresen in Naumanns Archiv XIV. p. 21. 64.

7. Der Schmerzensmann. Der Heiland erscheint von vorn gesehen im Brustbild mit dem Mantel bekleidet. In den Armen hält er Kreuz und Martersäule. Das dornengekrönte Haupt ist auf die rechte Schulter geneigt. Über seinem Haupt eine Bandrolle mit der In-



schrift: Aspice. q. trāsịs . . . Rechts oben Bincks Monogramm. 92 : 66 Pl. London. — Andresen a. a. O. 7. 22.

8. Marienleben. In der Mitte: Anbetung der drei Könige, darüber Maria mit dem Christkind im mandelförmigen Nimbus von zwei Engeln gekrönt. An der linken Seite untereinander: Anbetung des Christkindes durch die Eltern und Engel (rund) — Heimsuchung Mariä (rund) — Verkündigung Mariä (rund) — Katharina in einem Buche lesend die Linke aufs Schwert gestützt. An der rechten Seite untereinander: Christus erscheint der betenden Maria (rund) — Ausgießung des heiligen Geistes (rund) — Himmelfahrt Mariä (rund) — die heilige Barbara. Im Mittelbilde oben das Monogramm. 162 : 110 Pl. Paris, E. v. Rothschild.

9. Maria auf der Mondsichel. Genaue originalseitige Kopie nach Dürer B. 32. Unten links das Monogramm, ohne Jahreszahl. 115 : 74. Pl. Berlin, Bremen.

10. Maria auf der Mondsichel. Maria mit einer Krone auf dem Haupt, über der sieben Sterne schweben, steht auf der Mondsichel, um die sich eine Schlange windet. In der Rechten hält sie ein Szepter, im linken Arm das Christkind. Sie ist ganz von einem Strahlennimbus umgeben. Unten links das Monogramm. Unten rechts: 1526. 73 : 46 Pl. Berlin, Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum.

11. Maria auf der Mondsichel. Originalseitige Kopie nach Schongauer B. 28, unter Hinzufügung von zwei Engeln, die über ihr eine Krone halten, über der sieben Sterne schweben. Unten links das Monogramm. 185 : 129 Pl. Dresden K. K.

12. Der hl. Trudo. Der heilige Abt sitzt auf einem Stuhl unter einem reich verzierten auf vier Säulen ruhenden Architrav. Er hält in der Rechten eine Palme, in der Linken das Modell einer Kirche. Ohne Monogramm. 77 : 65 Pl. London. — Andresen. a. a. O. 46. 158.

13. Apoll und Daphne. Daphne steht links von vorn gesehen mit erhobenenen Armen. Ihre rechte Hand verläuft in Geäst, ihre Füße in Wurzeln. Apoll erfaßt sie mit der Rechten an der linken Schulter. Den Bogen hält er in der Linken. Das Gesicht im Linksprofil. Unbezeichnet. 68 : 46. Oxford.

14. Urteil des Paris. Originalseitige Kopie nach Barthel Beham. B. 26. Ohne Jahreszahl. Mit einer Strichlage über der Venus. Ohne Monogramm. 69 : 55 Pl. Rund 52 Dm. der Einf. Dresden F. A. II. Karlsruhe, London, Paris, E. v. Rothschild, Wien, Albert, und Hofb. Wolfegg.

15. Cimon und Pero. Gegenseitige Kopie nach H. S. Beham. Pauli 77. Rechts oberhalb Cimons das Monogramm. Rund, zwei Einfassungslinien 36 Dm. d. äußersten Einf. Nürnberg.
16. Lucretia. Halbfigur. Sie stößt sich mit der Rechten den Dolch in die Brust. Ihr Haupt ist nach links zurück gewendet. Mit der Linken hält sie ihr Gewand. Oben rechts auf einem Zettel das Monogramm. 62:44 Pl. Dresden, F. A. II Merlo Nachtr. 7. — Pauli, Inkunabeln der Radirg. XIV.
17. Lucretia. Sie sitzt nackt von vorn gesehen auf einer Steinbank und stößt sich mit der Linken das Schwert in die Brust. Ihr Haupt ist nach links gewendet. Hinten Gebäude mit einem Hofe. Ohne Monogramm. 55 : 40 Pl. London, B. X. p. 131. 2.
18. Satyrweibchen bei einer Priapherme. Radierung auf Kupfer. Ein Satyrweibchen steht nach links gewendet neben einer Priapherme, deren einziges Horn sie mit der Linken ergreift. Ohne Monogramm 149 : 110 Pl. Bremen, Dresden, F. A. II, Slg. v. Lanna (Singer Nr. 1323) B. XIV. 284 — P. VI. p. 28. Anm. — Unter S. Beham bei: A. 131. — S. 292 — Pauli (apokryphe) 1373 und Inkunabeln der Radirg. XVII.
19. Dekoratives Rundbild. Ein halbnacktes Weib sitzt am Fuße eines Baumstammes. Im rechten Arm hält es ein Knäblein, das sich mit einem Apfel in der Hand nach links wendet. Mit der Linken greift das Weib nach Früchten, die ihm ein rechts stehender Krieger auf einer Schale darbietet. Unbezeichnet. 41 Dm. der Pl. 40 Dm. der Einf. Bremen, Dresden, v. Hagens, Oxford, Sammlung Lanna (Singer Nr. 6662) B. X. p. 144. 3. Kat. Amsler u. Ruthardt XXVI 1888 Nr. 720 mit Reproduktion.

    Freie originalseitige Kopie der Gruppe des Weibes mit dem Kinde. Statt des Krieges hier ein nackter Mann. — Vom Monogrammisten HSE. -- 41 Dm. der Einf. Dresden K. K.
20. Dekoratives Rundbild. Gegenseitige Wiederholung der oben beschriebenen Gruppe des Weibes mit dem Kinde, ohne den Krieger. Das Weib greift nach den Blättern einer großblumigen Pflanze. Unbezeichnet. 31 Dm. der Pl. Berlin, Bremen, Dresden K. K. Frankfurt a. M. Kat. Amsler und Ruthardt XXVI Nr. 74 mit Reproduktion.
21. Delphinreiter. Gegenseitige Kopie nach Barthel Beham B. 33. Unbezeichnet. 51 : 32 Pl. 43 : 26 Einf. Oxford, Wien, Hofb. Wolfegg.
22. Delphinreiter. Gegenseitige Kopie nach Barthel Beham B. 34. Unbezeichnet. 51 : 33 Pl. 44 : 26 Einf. Dresden K. K. Wolfegg.



23. Zug von Meergöttern. Auf einem Seepferd, das statt der Vorderbeine Voluten hat, die aus Blattwerk hervorwachsen, reitet ein nackter Mann mit gezücktem Schwert. Links zwei andere Reiter, von denen der erstere eine Keule in der Rechten hält. Rechts ein Dritter, der einen Schild in der Linken hält und mit der Rechten den Arm des Weibes ergreift. Ganz hinten rechts ein Seepferd. Unbezeichnet. 40 : 100 Pl. Bremen, Dresden K. K. und F. A. II. Sammlung v. Lanna Singer Nr. 6656, B. X. p. 134 Nr. 5.

24. Triton und Nereide. Gegenseitige Kopie nach Barthel Beham B. 23. Oben links das Monogramm Bincks. 17 : 40 Pl. Bremen.

25. Triton und Nereide. Gegenseitige Kopie nach Barthel Beham B. 22. Links von der Mitte oben das Monogramm Bincks. 19 : 48 Pl. Bremen, Wien Hofbibl.

26. Rundbild. Ein Weib, das mit einem hemdartigen Gewande bekleidet ist, steht von vorn gesehen, das Haupt nach rechts gewendet und hält in den Armen einen Fuchs, der nach rechts schaut. Ohne Monogramm. 38 Dm. der Einf. Dresden F. A. II. Hamburg. Sammlung Lanna (Singer Nr. 6770).

27. Der Narr und das Mädchen. Er steht links, sie rechts, indem sie einander unzüchtig berühren. Oben links Tafel mit dem Monogramm. 58 : 39 Pl. Paris, E. v. Rothschild.

Gegenseitige Kopie dieses Blattes. Oben rechts eine leere Tafel, die oben mit zwei Strichlagen bestochen ist. 67 : 48 Pl. Wolfegg. Dem Barthel Beham zugeschrieben von Bartsch 48. Rosenberg 52. Aumüller 61. Seidlitz 57.

28. Der sich ankleidende Mann. Radierung auf Eisen. Ein nackter vollbärtiger Mann, der einen Weinlaubkranz im Haar trägt, sitzt nach rechts gewendet auf einem Felsblock und zieht sich ein Beinkleid über das linke Bein. Oben rechts auf dem Felsen das Monogramm. Kopie nach Michelangelo-Marc Anton B. 472. 125 : 171 Pl. Bremen. — Pauli, Inkunabeln der Radirg. XVII.

29. Knäbchen als Fahnenträger. Ohne Mon. 29 : 25 Pl. Berlin. B. X. p. 140. 1.

30. Knäbchen als Trommler. Ohne Mon. 29 : 25 Pl. Berlin B. X. p. 141. 2.

31. Knäbchen als Pfeifer. Ohne Mon. 29 : 25 Pl. Berlin, Bremen. B. X. p. 141. 3.

32. Knäbchen als Hellebardier. Das Kind marschiert nach rechts, eine Hellebarde über der linken Schulter, einen kurzen Säbel an der rechten Seite. Ohne Monogramm. 28 : 25 Pl. Bremen.

33. Knäbchen mit Steckenpferd. Ohne Monogramm. Das Knäbchen marschiert nach rechts und hält in der Rechten einen Lanzenschaft, in der Linken ein Steckenpferd. 39 : 26 Bl. Bremen.

34. Eierverkäufer (Gegenstück zum folgenden). Ein Bauer steht von vorn gesehen. Er stützt sich mit der Rechten auf einen langen Stab und hält in der Linken einen mit Eiern gefüllten Korb. Oben rechts Zettel mit dem Monogramm. 55 : 35 Pl. Bremen. Dresden. F. A. II und K. K. Nagler Mon. III Nr. 775. 15. Merlo Nachtr. 9.

35. Marktbäuerin (Gegenstück zum vorigen). Gegenseitige Kopie nach H. S. Beham. Pauli 194. I. 55 : 35 Pl. Dresden K. K. und F. A. II. Wien, Hofb. Merlo Nachtr. 8.

36. Ein Fähnrich. Er steht von vorn gesehen und schaut nach links, trägt einen Federhut und hält die Fahne über der linken Schulter. Unbezeichnet. 73 : 43 Pl. Katalog Amsler und Ruthardt LI Nr. 1393 mit Reproduktion.

37—45. Folge von neun Blatt mit Darstellungen von Offizieren und Landsknechten. Ergänzung zu Aumüller 118 (B. 68), 119 (B. 69), 120 (B. 71), 125 (P. 121), 126 (P. 122) 127 (P. 123), 128 (P. 241). Alle sind mit der späten Form des Monogramms bezeichnet und messen 70—74 : 47—48.

37. Der vollbärtige Landsknecht steht von vorn gesehen, die Lanze in der Rechten und schaut nach rechts. Unten rechts Tafel mit dem Monogramm. 72 : 48 Pl. Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum. Darmstadt. Paris, E. v. Rothschild. Weigel K. L. Kat. 10134. Nagler Mon. III. Nr. 775. 18.

38. Ein Landsknecht. Der vollbärtige Landsknecht geht nach rechts. Die Lanze über der linken Schulter haltend, das Schwert in der Rechten. Am Boden zwischen seinen Füßen das Monogramm. 72 : 48 Pl. Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum. Darmstadt, Paris, E. v. Rothschild.

39. Ein Landsknecht. Der vollbärtige Landsknecht, der eine Mütze und Pluderhosen trägt, geht nach rechts. Über der linken Schulter hält er eine große Axt, im rechten Arm ein Schwert. Unten rechts Tafel mit dem Monogramm. 72 : 48 Pl. Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum. Darmstadt.

40. Ein Landsknecht. Er wandert von hinten gesehen nach links. Über der linken Schulter trägt er eine große Büchse, im linken Arm hält er das Schwert. Auf dem Rücken hängt ihm die Pulverflasche. Unten rechts Tafel mit Monogramm. 72 : 48 Pl. Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum. Darmstadt, Wien, Albert.

41. Ein Trommler. Der schnurrbärtige Trommler geht nach rechts. Er trägt einen hohen Hut, der mit Hahnenfedern besteckt ist. An



seiner Rechten hängt die große Trommel; in jeder Hand hält er einen Schlägel. Unten rechts Tafel mit dem Monogramm. 72 : 48 Pl. Bremen, Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum. Darmstadt, Wien, Albert.

42. Ein Ritter. Der geharnischte vollbärtige Ritter, der Straußenfedern am Helm trägt, wandert nach rechts. Mit der Linken stützt er sich auf seine Lanze, unter dem rechten Arm hält er das Schwert. Unten links Tafel mit dem Monogramm. 74 : 47 Pl. Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum. Darmstadt.

43. Ein Hellebardier. Der vollbärtige Hellebardier steht von vorn gesehen und trägt ein Straußfeder- Barett. Er stützt sich mit der Rechten auf die umgekehrte Hellebarde, die Linke ruht hinter seinem Rücken. An seiner Rechten hängt das Schwert. Unten rechts das Monogramm. 72 : 47 Pl. Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum. Darmstadt, Wien, Albert.

44. Ein Feldhauptmann. Der vollbärtige Hauptmann, der sehr lange Pluderhosen trägt, geht nach rechts. In der Linken hält er einen Kommandostab, den er in die Hüfte stemmt, mit der Rechten erfaßt er den Griff seines Schwertes. Er trägt einen kurzen Mantel und hohe Mütze. Unten rechts Tafel mit dem Monogramm. 72 : 48 Pl. Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum. Darmstadt.

45. Ein schnurrbärtiger Landsknecht, der eine hohe mit zwei Hahnenfedern besteckte Mütze trägt, wandert nach rechts. Über der linken Schulter hält er den Schaft seiner Lanze, unter dem rechten Arm das Schwert. Das linke Bein ist mit einer langen geschlitzten Pluderhose bekleidet, das rechte am Oberschenkel mit einer knapp anschließenden Hose. Rechts unten auf einer Tafel das Monogramm. 72 : 48 Pl. Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum. Darmstadt, Wien Alb.

Gegenseitige Kopien der ganzen Folge von sechzehn Blatt von Franz Brun. Sämtlich bezeichnet mit dessen Monogramm und 1559 datiert. Annähernd Masse der Originale. Donaueschingen, Wolfegg.

46. Bildnis Kaiser Karls V. Der bartlose Kopf ist nach rechts gewendet. Er trägt eine Mütze und über einem Pelzrock die Kette des Goldenen Vließes. Unter dem Bilde: Carolus Caesar. Oben links das Monogramm. 35 : 28 Einf. Berlin, Dresden F. A. II. Paris, E. v. Rothschild. Nagler, Mon. III, 775. 27. Merlo Nachtr. 5.

47. Bildnis des Königs Christian III. von Dänemark. Brustbild. Der vollbärtige Kopf ist halb nach rechts gewendet. Der König



trägt ein Barett und einen Pelzrock. Oben links das Wappen von Schleswig, oben rechts das Wappen von Holstein. Unten:

Effigies · Illustriss · Pr̄icipis · Christiani · Haeredis
Norvaegiae · Slesvici · Holsaciae · Stormariae · Ducis &
Comitis · in · Aldenburg · et · Delmenhorst · ad · vivam
Eius · Imaginem · exarata · anno · aetatis ·
Svae · XXXII · Imperii · vero · III
A · Christo · nato · M ·
D · XXXV ·
In · Domino · aethereo · semper · spes · fixa · manebit ·
Res · aliae · valeant · hic · mihi · Turis · erit.

181 : 128 Pl. Berlin, Dresden K. K. Hamburg.

48. Bildnis eines Juden. Der glattrasierte Kopf mit langen Haaren, der die spitze Judenmütze trägt, blickt mit leicht geöffnetem Munde nach rechts. Unten rechts neben dem Halse das Monogramm. Der Hintergrund schraffiert. 34 : 31 Pl. Bremen.

49. Querfüllung. Auf dunklem schraffiertem Grunde verlaufen gelappte Blattranken von rechts nach links. Unten rechts das Monogramm. 13 : 89 Pl. Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum.

50. Querfüllung. Eine weibliche geflügelte Halbfigur hält an ihren Schwänzen zwei nach außen gewendete hahnenartige Vögel. Von links beleuchtet. Ohne Monogramm. 20 : 52 Pl. Gegenseitige Kopie nach Barthel Beham P. 75b. Bremen, Wien, Hofb.

51. Querfüllung. Ein Adler schreitet mit geöffneten Flügeln nach rechts. Rechts und links neben ihm ein gefllügelter Genius, der eine große Ranke hält. Von links beleuchtet. Ohne Monogramm. 20 : 53 Pl. Gegenseitige Kopie nach B. Beham Anm. 89. Bremen.

52. Querfüllung. Triton und Nereide, die in Blattwerk verlaufen, blasen, nach außen gewendet, auf kurzen Hörnern. Zwischen ihren Schwänzen eine Maske. Unbezeichnet. 21 : 52 Pl. Originalseitige Kopie nach B. Beham. Seidlitz 80. Dresden F. A. II. Frenzel. Kat. Einsiedel Dresden 1833. II Nr. 190a.

53. Querfüllung. Zwei Delphine, deren heraufgebogene Schwänze von einem Reif zusammengehalten werden, wenden ihre Köpfe einem geflügelten Engelsköpfchen zu, das in der Mitte unten steht. Hintergrund schraffiert. Ohne Monogramm. 20 : 53 Pl. Wien, Hofb.

54. Querfüllung. Ein nacktes Knäblein reitet auf einem Delphin nach rechts, ein paar Fische in der Linken, eine Keule in der Rechten haltend. Der Delphin ist mit Blattwerk geschmückt. Der Hintergrund wagrecht schraffiert. Ohne Monogramm. 22 : 43 Pl. Paris, E. v. Rothschild. Kat. Reynard Paris 1846 Nr. 424.



55. Querfüllung. In der Mitte steht eine kleine Deckelvase. Links und rechts davon je ein geflügelter Putto, dessen Leib in einen Fischschwanz verläuft und der in der Hand eine kleine Keule hält, während er mit der andern Hand sein Schwanzende ergreift. Unten links das Monogramm. 22:51 Pl. Dresden F.A.II. Merlo Nachtr. 16.

56. Querfüllung. Zwei Putten reiten nach außen gewendet auf Ranken, die in der Mitte durch einen Reifen verbunden sind. In der einen Hand hält jeder eine Keule. Unbezeichnet. 23 : 50 Pl. Dresden F. A. II. Merlo Nachtr. 10.

57. Querfüllung. Eine weibliche Halbfigur erscheint von vorn gesehen auf schraffiertem Grunde. Mit beiden Händen erfaßt sie die Ranken, in die ihr Körper verläuft. Ihr Kopf schaut nach links. Unten links das Monogramm. 24 : 52 Pl. Bremen.

58. Querfüllung. Eine männliche Figur mit Blattwerk an Stelle von Bart und Haar mit großen schneckenförmig gewundenen Ranken statt der Arme und mit Blattwerk statt der Unterschenkel erscheint von vorn gesehen auf schraffiertem Grunde. Rechts neben der Brust das Monogramm. 24 : 51 Pl. Bremen.

59. Querfüllung. Ein geflügelter Genius über den Schweifen zweier chimärischer Fische, die durch einen Ring verbunden sind. Links unten das Monogramm. 25 : 52 Pl. oder Einf.? Nagler Mon. III. 775. 23. Wessely Suppl. 14.

60. Querfüllung. Ein Mann, dessen Beine in Delphine verlaufen, hält mit beiden Händen ihre Schwänze. Monogramm rechts oben. 24 : 55 Pl. oder Einf.? Nagler Mon. III. 775. 25. Wessely Suppl. 13.

61. Querfüllung. Die Halbfigur eines Tritonen hält zwei Delphine. Links das Monogramm. 27 : 54 Pl. oder Einf.? Frenzel Kat. v. Einsiedel Dresden 1833 II. Nr. 190a.

62. Querfüllung. Ein Fries von zwölf Kindern, die nach rechts mit gefällten Speeren einem Bären entgegenziehen. Sie haben drei Hunde bei sich. Eins der Kinder reitet zu Pferde. Der Bär ist nur zur Hälfte sichtbar. 27 : 108 Pl. Kat. Gutekunst Stuttgart 1889, Nr. 86.

63. Querfüllung. In der Mitte ein nackter Mann nach rechts gewendet mit Rankenleib. Er legt die Linke auf einen Schild, die Rechte auf einen Blumenkelch. Ohne Monogramm. 36 : 125 Pl. Dresden F. A. II. Merlo Nachtr. 14.

64. Hochfüllung. Ein Knäblein setzt, nach links gewendet, seinen Fuß auf den Kopf eines Delphins, den er mit der Rechten an der blattartigen Verlängerung der Schnauze festhält. Auf dem Schwanze



des Delphins steht eine Ente, die nach dem Knäblein schnappt. Ohne Monogramm. 33 : 26 Pl. Oxford.

65. Hochfüllung. Eine gekrönte weibliche Halbfigur mit Blattwerk statt der Arme, deren Leib in zwei Fischschwänze verläuft, über denen drei Voluten liegen. Unbezeichnet. 34 : 26 Pl. Dresden F. A. II. Merlo Nachtr. 11.

66. Hochfüllung. Eine weibliche Halbfigur mit zwei Fischschwänzen, deren Enden sie in den Händen hält. Der Hintergrund ist mit zwei Strichlagen schraffiert. Oben rechts das Monogramm. 34 : 27 Pl. Bremen. Paris, E. v. Rothschild.

67. Hochfüllung. In der Mitte ein Satyrtorso von zwei stehenden Putten gehalten. Oben links und rechts Füllhörner und darauf Schwäne. Oben links das Monogramm. (Kopie nach Barthel Beham P. 78a.) 51 : 36 Pl. Dresden F. A. II. Merlo Nachtr. 15.

68. Hochfüllung. Ein Vasengebilde, an dessen Fuß zwei Masken mit Rankenwerk angebracht sind. In der Mitte eine Maske. Oben ein Mann, der auf zwei Trompeten bläst. Ganz unten in der Mitte das Monogramm. 93 : 24 Pl. Brüssel, Herzog von Arenberg.

69. Hochfüllung (Dolchscheide.) In einem Rankenaufbau kommen übereinander zwei flache Schalen und oben eine Vase vor. Von links beleuchtet. 150 : $\frac{20}{13}$ Pl. (Gegenseitige Kopie nach einer unbeschriebenen Hochfüllung von Barthel Beham, der seinerseits eine Füllung des Mantegna auf Bartsch 14 rechts frei kopiert hatte.) Dresden F. A. II. Karlsruhe.

70. Hochfüllung (Dolchscheide). Oben zwei weibliche Halbfiguren neben einer Vase einander zugewendet. Unten zwei Löwenfüße. Von links beleuchtet. Ohne Monogramm. 150 : $\frac{20}{13}$ Pl. Gegenseitige Kopie nach einer unbeschriebenen Hochfüllung Barthel Behams, von der sich Abdrücke in Karlsruhe, in Rom (Corsiniana) und in der Wiener Hofbibliothek befinden. Dresden F. A. II. Karlsruhe.

71. Landschaft. An einem Flusse links am Fuße eines Berges eine ausgedehnte Bastion. Oberhalb derselben vereinzelte Bauten. Am Ende der Bastion inmitten des Bildes ein viereckiger Turm, der mit einem kleineren ähnlichen, der rechts ins Wasser gebaut ist, durch eine Brücke von zwei Bogen verbunden ist. Am Himmel rechts von der Mitte das Datum 1536 (die 3 verkehrt). Ohne Monogramm. 120 : 93 Pl. Dresden F. A. II. — Pauli, Inkunabeln der Radirg. XV.

72 und 73. Zwei Holzschnitte für die dänische Bibel von 1550. Sie bilden die einzigen Illustrationen, die Binck für diese Bibel bei-



gesteuert hat und wurden von ihm auf dringendes Erfordern König Christians III. in den Niederlanden gezeichnet, um der im übrigen offenbar bereits fertig gedruckten Bibel nebst Titel, Vorrede und Übersichtstafel des alten Testaments sowie dem Holzschnitt des Paradieses nachträglich vorgeheftet zu werden.

72. König Christian III. Er steht von vorn gesehen in Halbfigur ein wenig nach rechts gewendet mit Federbarett und Pelzschaube, in der behandschuhten Rechten den anderen Handschuh haltend, in der Linken eine kleine Schriftrolle. Vor ihm in Form einer Brüstung eine Tafel mit folgender Inschrift: Christian met Guds naade, den tredie, Danmarks, / Norgis, Wendis oc Gottis, Konning. Hertug i Sleswig, / Holsten, Stormarn, oc Dytmerschen. Greffue / i Oldenburg, oc Delmenhorst. 278 : 192 Einf. Nagler III. Nr. 775. 279 mit einigen Druckfehlern. — P. IV. 97.

73. Das Wappen von Dänemark. Das Wappen mit der Königskrone steht in einem reichen Kartuschenrahmen, der durchaus im Stile des Cornelis Floris gehalten ist. An beiden Seiten steht im Rahmenwerk ein nackter vollbärtiger Mann. Unter dem Wappen auf einer Tafel die Inschrift: Insignia Christi / ani tertii dano- / rum Regis etc. / anno M · D · L . / Weiter unten auf dem Rahmen: Vnica / spes mea / Christus / C · R · D · Oben rechts das Monogramm. Links: 1550. 276 : 192 Einf. Ein Abdruck der seltenen Bibel in der Universitätsbibliothek zu Göttingen.

Zur Ikonographie der Ölbergdarstellung.

Deutung einer Figur im Ölberg Christian Wenzingers im Museum der Stadt Frankfurt a. M.

Von **Gustav Münzel.**

In dem von mir besprochenen[1]) Ölberg Christian Wenzingers aus Staufen vom Jahre 1745 finden sich zwei Figuren, die aus der typischen Form der Ölbergdarstellung herausfallen. Während die eine davon auf Grund der Vergleichung als Selbstporträt des Meisters bestimmt werden konnte, bedarf die Deutung der anderen, einer weiblichen Gestalt, einer eingehenderen Untersuchung[2]).

So groß wie die größten Figuren des Ölbergs, die schlafenden Apostel, hatte sie ihren Platz vorn auf der linken Seite der Szene. Sie ist als eine Zuschauerin der Vorgänge im Ölgarten gedacht, denen sie in großer Ergriffenheit folgt. An ein Felsstück gelehnt, das linke Knie darauf gestützt, den rechten Fuß auf dem Boden steht sie da. Die rechte Hand preßt ein Tuch an die Wange, der linke Arm ist klagend in die Höhe gerichtet, die abgebrochenen Teile der linken Hand, Daumen und Zeigefinger, waren, wie man noch erkennen kann, ausgestreckt, die drei anderen Finger sind geschlossen. Die Kleidung, ein hemdartiges Untergewand und ein in starken Falten bewegter Überwurf, lassen Arme und Beine sowie einen Teil der wenig entwickelten Brust völlig frei. Aus dem jugendlich schönen Gesicht, wie aus der Haltung der ganzen Gestalt spricht leidenschaftliche Klage. Alles, die verwirrten Haare, die erregt bewegten Glieder, die heftigen Falten der Gewandung müssen dazu dienen, den Eindruck des Schmerzes zu verstärken.

Die Erklärung dieser höchst lebendigen und eindrucksvollen Gestalt ist nicht ohne weiteres gegeben, da mehrere Möglichkeiten dafür in Betracht kommen. In den biblischen Erzählungen findet sich für sie kein Anhalt, von der Teilnahme einer Frau an der Ölbergszene ist nirgendwo die Rede. Nur eine Möglichkeit gäbe es, diese Figur aus der biblischen Erzählung zu erklären, wenn man sich der Meinung anschließt, die bei

[1]) Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1908 I. S. 35 ff.

[2]) Abbildung dieser Figur a. a. O. S. 47.



dieser Figur mit Rücksicht auf die wenig entwickelte Brust geäußert worden ist, daß es sich gar nicht um eine Frauengestalt, sondern um einen mädchenhaft zart gebildeten Jüngling handle. Dann hätten wir es mit jenem Jüngling zu tun, von dem Mark. 14, 50 berichtet wird, und der sich z. B. bei Dürer in der Kupferstich-Passion (B. 5) und in der großen Holzschnitt-Passion (B. 7) bei der Gefangennahme Christi im Hintergrunde findet. Im mittelalterlichen geistlichen Schauspiel tritt er unter den verschiedensten Namen auf, u. a. als der blinde Marcellus.

Aber diese Annahme ist nach der ganzen Bildung, Kleidung der Figur und ihrer Geste völlig ausgeschlossen.

Auch die weitere Vermutung, daß die Figur wegen der unausgebildeten Brust ein geschlechtlos aufgefaßter Engel sei, ist unhaltbar. Wäre sie richtig, dann hätten wir in diesem Ölberg zwei Engel vor uns, was an sich nicht unmöglich ist, da uns dies in der Barockplastik nicht selten begegnet. So findet sich diese ikonographische Eigenart an einem darum interessanten Ölberg in dem Freiburg benachbarten Kenzingen, der ungefähr der gleichen Zeit angehört wie der Wenzingers[3]).

Dort tritt zu den üblichen Personen noch ein zweiter Engel hinzu, der hinter Christus stehend ihn in seinem Seelenkampfe unterstützt, ähnlich wie auf dem Ölbergrelief in den Passionsszenen von T. Boudin an dem Chor der Kathedrale zu Chartres von 1611, wo der Herr von zwei Engeln gehalten wird[4]). Unsere Figur aber kann kein Engel sein, denn, ganz abgesehen von der dazu nicht passenden Stellung, fehlt ihr das wichtigste Attribut, die Flügel. Übrigens hat Wenzinger Engelfiguren mit ganz ausgebildeter Brust, so z. B. den Posaunenengel auf dem Denkmal des Generals von Rodt im Münster zu Freiburg[5]).

Nun bliebe noch die Möglichkeit, daß die Figur eine allegorische Darstellung sei, etwa eine Verkörperung der Trauer der Christenheit beim Anblick des seelischen Leidens Christi und des Verrates des Judas, wie dies dem Geiste des 18. Jahrhunderts sehr wohl entspräche. Und in der Tat handelt es sich auch um eine solche, allein es ist nicht die Darstellung einer allegorischen Abstraktion, sondern die Verkörperung allegorisch-symbolischer Beziehungen, die sich im Laufe der Zeit an einen bestimmten historischen Namen angeschlossen haben. Für diese Ver-

---

3) Erwähnt bei Kraus, Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden Bd. 6. I. Abt. 1904 S. 166, doch ohne Hervorhebung des zweiten Engels.

4) Lübke, Geschichte der Plastik 1863 S. 687.

5) Abbildungen dieses Denkmals bei Schäfer, Christian Wenzinger. Zeitschrift Schau-ins-Land 19. Jahrg. 1893. S. 31. — Dehio und Winter, Kunstgeschichte in Bildern, Leipzig 1900, Abt. 5 Tafel 82. — Kuhn, Allgem. Kunstgeschichte, Einsiedeln Bd. 2. Geschichte der Plastik, Einschaltbild zu S. 760.

wendung einer historischen Persönlichkeit sollen im folgenden die Unterlagen gegeben werden.

Die Passionsdarstellungen der bildenden Kunst sind häufig über den biblischen Rahmen hinausgegangen, sei es, daß biblische Andeutungen erweitert wurden, sei es, daß ganz neue Personen Aufnahme fanden. Diese Neuerungen flossen aus den verschiedensten Quellen. Eine Hauptquelle dafür ist das Passionsspiel. Hierher gehören die Übernahme von Genreszenen, wie das Zimmern des Kreuzes durch die Zimmerleute, das Schmieden der Nägel, das Binden der Ruten, ebenso die Ausbildung der Proclaszenen und vieles andere mehr[6]).

Auch die Ölbergszene hat dadurch eine Erweiterung erfahren. Zwei Miniaturen Fouquets zeigen eine alte Frau, die die Soldaten in den Ölgarten führt und die Nägel des Kreuzes schmiedet. Wie Mâle nachgewiesen hat, kommt diese Alte, die im Schauspiel Hédroit heißt, in den Mysterienszenen vor, woher sie Fouquet in seine Darstellungen übernahm[7]).

Eine fernere Quelle sind die theologisch-mystischen Betrachtungen, die entweder direkt oder durch Vermittelung des geistlichen Schauspiels in die bildende Kunst gelangten. Von Bedeutung dafür sind z. B. die Meditationen Bonaventuras über das Leben Christi geworden[8]). Und auf derartige mystisch-theologische Spekulationen geht es auch wohl zurück, daß Fra Angelico in S. Marco auf der Darstellung der Ölbergszene die beiden heiligen Frauen Maria und Martha in ihrer Zelle die Vorgänge im Garten Gethsemane betend miterleben läßt[9]).

Mit diesen Quellen hat die Anwesenheit unserer Figur in der Ölbergdarstellung Wenzingers nichts zu tun, sie kam vielmehr aus einem dritten Gebiet, der Legende. Auf Grund der Identifikation der Maria Magdalena mit der Sünderin bei Lukas, die Christus die Füße salbte, und mit der Maria von Bethanien, sowie des Berichts von der Gefolgschaft,

---

6) Mâle, Le renouvellement de l'art par les »Mystères« à la fin du moyen âge. Gazette des Beaux-Arts. Paris 1904. S. 290 ff. — Tscheuschner, Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen. Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, XXVIII 1904—05 S. 442, wo auch noch andere unerklärte Erweiterungen angeführt sind, wie z. B. die alte Frau bei Hannas auf Dürers kleiner Passion und ähnlich der Mann bei Schongauer (B. 11).

7) Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris 1903. Bulletin de Juillet-Août S. 330. — Mâle, a. a. O. S. 292.

8) Vergl. darüber die erwähnte Arbeit von Mâle S. 96 ff.

9) Detzel, Christl. Ikonographie, I. Band Freiburg i. B. 1894, S. 350 ff. — Kraus, Geschichte der Christlichen Kunst, 2. Bd. I. Abth. Mittelalter, Freiburg i. B. 1897, S 301—2. — Sauer, Kunstgeschichtliche Literaturbesprechungen, Literarische Rundschau, 1907 Nr. 9 S. 37.



die Maria Magdalena dem Herrn leistete (Luk. 8, 1—3) baute die Legende weiter. Sie erzählte, daß Maria Magdalena voll Reue über ihre Sünden und aus dankbarer Liebe für deren Verzeihung sich fast immer in unmittelbarer Nähe Christi aufgehalten habe, und ein Teil der Legendenerzähler nahm auch ihre Anwesenheit bei dem Verrat im Ölgarten an[10]).

Die betreffenden Stellen aus einigen dieser Lebensbeschreibungen seien hier angeführt. Hrabanus Maurus sagt in seiner vita B. Mariae Magdalenae[11]): — — Secuta est incontinenti [...], Salvatoris proditio et passio. Prodiit eum per osculum, unus ex suis apostolis, in horto trans torrentem Cedron, cohorti et ministris pontificum, quos conduxerat, cum laternis et facibus et armis. Cumque vinctus abduceretur, discipuli ejus, relicto eo, omnes fugerunt (Matth. XXVI, 56). Mariae vero Magdalenae devotio non defecit. Tunc pelli suae consumptis carnibus adhaesit os Salvatoris (Job. XIX, 20), quia Juda prodente, Petro negante, et fugientibus decem apostolis: Mariam Magdalenam, juxta se, semper invenit fortitudo Redemptoris. Quis exprimat dolorem cordis ejus, et mentis amaritudinem? aestuabant praecordia ejus, dum cerneret dilectum suum, osculo tradi, catenis vinciri, et ad pontificis Annae palatium abduci. —

Weiter sei erwähnt der sermo de S. Maria Magdalena des Abtes Odo von Cluny[12]).

Quid vero ex hujuscemodi dilectionis professione consecuta sit; ipse Dominus manifestat, qui Symoni indignanti cur ad se mulierem

---

[10]) Als Beispiel für die abweichende Fassung der Legende, die die Anwesenheit der Maria Magdalena im Ölgarten nicht annimmt, diene eine Stelle aus dem Speculum Poenitentiae des Conventualen F: Augustinus Hoffman | Constantz 1597 |, von dem auch die Verschiedenheit der »Betrachtungsweisen« hervorgehoben wird. S. 74 das 32. Capitel: »Wie der Mutter deß Herren | Marthae uñ Magdalenae vom Joanne trawrige Bottschaft kompt | wie der Herr am Oelberg von den Juden gefangen | und jämmerlich gebunden seye. — Christus ist gefangen. Sobaldt nun unser lieber Herr und Seligmacher am Oelberg gefangen | gebunden | und in Annas Hauß geführt worden | und der H. Joannes vermerckt hett | dz er auch in Caiphas Hauß solte geführt werden | schreiben etliche Betrachtungsweiß | er seye auß der Statt gen Bethanien zu der Mutter deß Herrē | zu Marthen uñ Magdalenā gangē. — Joannes bringt trawrige Bottschaft vō Christo. Als er nun an dē Hauß Marthae anklopffet | ward er alsbald von jnen erkent un eingelassen (dañ wenig schlaffs dieselbige nacht sie überfallen hett) mit vermelden wie jr lieber Herr uñ Meister jämerlich gefangen were.«

[11]) B. Rabani Mauri Opera omnia, tom. VI. Patrologia latina ed. Migne 1852. De vita Beatae Mariae Magdalenae et sororis ejus sanctae Marthae. Cap. XX 1461—62.

[12]) Dieser sermo Odos, des Begründers der Kongregation von Cluny und Wiederherstellers des Klosters Fleury im 10. Jahrhundert, ist abgedruckt: Acta Sanctorum Julii. Tomus quintus (Antuerpiae 1727). Dies vigesima secunda Julii: De S. Maria Magdalena (Joh. B. Sollerius). Sermo de S. Maria Magdalena auctore Odone abbate Floriacensi et Cluniacensi S. 218. Abschn. 172. —



peccatricem permitteret accedere, conversus ad illum respondit inter cetera; Amen dico tibi, dimissa sunt ei peccata multa, quia dilexit multum. Quae Domini adepta clementiam, ut Lucas describit, illico, posthabitis omnibus, ita familiaris effecta est, ut ipsum non solum mente, sed et corpore sequeretur, de propriis facultatibus, utpote valde locuples, victum et vestitum ei ministrans; implens bifarie dominicum praeceptum dicentis: Qui mihi ministrat, me sequatur. — — Und ferner daraus der Abschnitt Constantia fidei[13]): — — Sed his breviter praelibatis, ad ipsius fidei constantiam atque ferventissimae dilectionis ardorem, nec non et quod in passione Domini specialiter ac familiariter peregerit; cunctis admirandum imo magis imitandum mortalibus, perveniendum est. Nam haec sancta Mulier Dominum secuta, sicut jam praefati sumus, et de suis largissimis facultatibus illi devotissime ministrans; postquam vidit eum comprehensum, ligatum, flagellatum omnibusque subsannationibus et irrisionibus delusum, ad ultimum pro salute generis humani in cruce positum; discipulos etiam qui prius dicebant; Eamus et nos, et moriamur cum ipso, terga vertisse: ipsa cum eo remansit, quia quae arctius et ferventius eum dilexerat, nec a mortuo potuit separari. Et sic impletum est tempore dominicae passionis, quod olim per beatum Job dictum fuerat; Pelli meae, consumptis carnibus, adhaesit os meum, et derelicta sunt tantummodo labia circa dentes meos. Quasi enim consumptis carnibus pellis ossi adhaeret, quando discipulis fugientibus, beata Maria Magdalena cum Domino perseveravit. Et tamdiu permansit quousque diversis conditum aromatibus in sepulchro collocari prospexit. —

Aus der Reihe der Späteren, die im allgemeinen betonen, daß die Heilige Jesus im Leben wie im Tode nicht verließ, sei Stengelius[14]) erwähnt: — Maria igitur Magdalena, ut non deseruerat Jesum in vita, quocunque iret sequens ac ministrans ei: ita nec in morte deseruit, nam amor fecit, quod Dominum ad mortem usque comitata sit, . . .

Diese Anführungen mögen genügen[15]).

Die angegebenen Stellen betonen entweder im allgemeinen die Anwesenheit der Maria Magdalena bei dem Leben und Sterben Christi oder heben ihre Gegenwart im Garten Gethsemane bei dem Verrate des

[13]) A. a. O. S. 220. Abschn. 179.

[14]) Carolus Stengelius, S. Mariae Magdalenae vitae historia commentario illustrata. Aug. Vind. 1622. Cap. XVII. S. 239.

[15]) Und diese Auffassung der Legende läßt sich noch bis in das 19. Jahrhundert hinein verfolgen, was eine Stelle aus Cacheux, Panégyrique de Sainte Marie-Madeleine (Sainte Marie-aux-Mines 1849) S. 12 zeigen mag: — Que dirai-je du dévouement de votre sainte patronne? Si les apôtres abandonnèrent leur divin maître qu'ils n'avaient ni la force ni le courage de délivrer, Madeleine voulut assister à toutes les scènes de cette sanglante tragédie, dont le souvenir nous arrache des larmes. —



Judas noch besonders hervor. Das sind die Stellen, die die Veranlassung zur Aufnahme der Maria Magdalena in die Ölbergszene gaben, als welche die hier behandelte Figur anzusehen ist. Wenn man dieser selteneren Fassung der Legende folgte, so hatte dies wohl hauptsächlich seinen Grund in den symbolisch-allegorischen Vorstellungen, die sich mit der Maria Magdalena verbanden. So schreibt der erwähnte Odo[16]): Mystice autem haec beatissima Mulier sanctam designat Ecclesiam. Und weiter[17]): Bene etiam M. Magdalena dicitur: Magdalus vero interpretatur turris, et significat Ecclesiam. — Auch wurde sie als ein Bild des zum Glauben bekehrten Heidentums aufgefaßt, und damit zugleich als Typus der christlichen Kirche, die nur aus getauften Heiden bestand[18]).

Diese Fülle von allegorischen Beziehungen, die sich mit der Maria Magdalena verband, machte es unnötig, zu einer abstrakten Allegorie zu greifen, man konnte die allegorische Vorstellung mit einem historischen Namen verknüpfen.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß der Band der Acta mit dem sermo Odos im Jahre 1727 erschien, während der Ölberg 1745 errichtet wurde; darum ist es sehr wohl möglich, daß gerade diese Lebensbeschreibung die Veranlassung zu der Aufnahme der Maria Magdalena in den Ölberg wurde. Der beauftragende Pfarrer von Staufen konnte darauf aufmerksam geworden sein durch die Zugehörigkeit seiner Pfarrei zu der Abtei St. Blasien, die mit den Bollandisten in solchen Beziehungen stand, daß diese später sogar die Fortsetzung der Acta dorthin verlegen wollten[19]).

---

[16]) Acta Sanctorum a. a. O. S. 219 Abt. 173 und ähnlich S. 220.

[17]) a. a. O. S. 219. Abt. 175.

[18]) Über die allegorische Auslegung vergl. weiter Clarus, Geschichte des Lebens, der Reliquien und des Kultus der heiligen Geschwister Magdalena, Martha und Lazarus und der übrigen Heiligen, welche das Christentum zuerst in Frankreich verkündigt haben. Regensburg 1852, S. 103 ff.

[19]) Wetzer und Weltes Kirchenlexikon, II. Auflage, Freiburg 1883, II. Band. Artikel »Bolland« von A. Schmid. Sp. 989.

Falsificazioni di documenti per la storia dell'arte romana[1].

Von **Giacomo de Nicola.**

Le varie ragioni che mi avevano indotto a ritardare l' estensione di queste note cadono, oggi che di alcuni degli stessi fatti cui esse note si riferiscono hanno dovuto parlare il Venturi[2]) e il Brunelli[3]). E'tempo che mostri il fondamento dell'accusa di falso da me rivolta a tutto un gruppo di documenti sulla storia dell'arte romana editi dal Giordani, e che ne assuma pubblicamente la responsabilità.

Dovevo, l'estate scorsa, corredare di note dei documenti, di prossima pubblicazione, tratti dall' archivio di san Giovanni in Laterano, e, fra essi, uno che riguardava l' orafo Nardo Corbolini. Nardo Corbolini era da poco salito al grado di scultore, e tra i più insigni scultori del suo tempo a Roma, giacchè un nuovo documento gli dava gran parte nei rilievi del tabernacolo di Sisto IV[4]). Era naturale che di questo documento io dovessi tenere molto conto; ma, sospettando che fosse stato male trascritto, volli riscontrarlo nell'originale.

La cosa non era difficile, data le precisione del seguente passo che lo conteneva[5]): »Il Grimaldi (cod. Barber. XXXIV, 50 a c. 160) fa precedere il disegno ricostruttivo dell'opera [il tabernacolo di Sisto IV] da un cenno esplicativo, riportandosi al codice Vaticano »Summa super titulis decretalium edita ab Archiepiscopo Ebrudunense« e di là trae alcune notizie, riguardanti il cardinale Giovanni Mellini, incaricato da Sisto IV alla cura della costruzione (Cod. Vat. 1518 a c. 27 »MCCCCLXXX die XVII mensis Maii. Hanc summam legavit ho: mei Joannes de Mellinis

---

1) Cfr. Georg Gronau, Gefälschte Künstlerdokumente (in Monatshefte für Kunstw. I, Heft 7/8, S. 673 u. f.).

2) Storia dell'arte italiana, Vol. VI, p. 1121, nota 1, 1130, nota 2 e 1138 nota 1.

3) Jacopo d' Andrea scultore fiorentino del sec. XV (nell' »Arte« 1908, fasc. V p. 373—377).

A non mettere piú indugio a questa pubblicazione mi ha indotto anche il fatto che altri, non sospettando di nulla, va accogliendo per buoni i documenti: per es., lo Steinmann nell' ultima edizione del suo Rom in der Renaissance (1908, p. 55).

4) Paolo Giordani, Studii sulla scultura romana del quattrocento (nell' »Arte« 1907, fasc. IV, p. 273).

5) art. cit. dell' »Arte« a p. 273. Per maggiore chiarezza ho dovuto porre le due note nel testo, tra parentesi, al posto dei loro richiami.



ecc. ecc.«). Riconfrontato il cenno del Grimaldi al codice, scoprimmo in margine al medesimo il nome degli artisti, che furono all' uopo salariati. Vi si dice: »extant in testamento (Johannis de Millinis) solutiones ad Nardum Corbolinum de Urbe sculpt. mg. ros Franciscum de Anconia et Raynaldum de Bonomia, Nicolaum Ciumare marmorarios, Benedictum pictorem, qui opus fabrefecere.«

Ma nel codice vaticano 1518, un elegante codice in pergamena del quattrocento, Porfirio sta tranquillamente chiosando le odi di Orazio, e nè a carta 27, nè in alcun' altra carta, vi è, per un caso, la nota marginale indicata.

Pensai allora che fosse errato il numero del codice. Fortunatamente, il Giordani stesso indicava come rettificarlo, rimandando al Grimaldi, sua prima fonte. E, difatti, il Grimaldi (c. 159b) cita la »Summa super titulis decretalium ecc.«, e di cui riporta tutto il brano dato dal Giordani in nota (»MCCCCLXXX die XVII mensis Maii« ecc.), come libro »Bibliotecae Basilicae S. Petri«. Non restava, dunque, che andare all' archivio della Basilica di San Pietro per trovare il codice. E lì, sotto la segnatura 22. A., fu trovata la »Summa de Titulis Decretalium edita ab Archiepiscopo Ebrudiensi«, una delle solite Summae Decretalium bolognesi del trecento, e nell' ultima carta, sul rovescio, il passo riferito dal Grimaldi[6]) (»MCCCCLXXX die XVII mensis maii. Hanc summam« ecc.), ma in nessun margine di nessuna carta quello che premeva di trovarvi, cioè l' »extant in testamento ecc.«. Dunque esiste il codice della Summa, ma non esiste nel codice la nota di pagamento agli artefici del tabernacolo: il falso è evidente.

E'tanto evidente che credo superflua la riprova che potrebbe dare il testamento del cardinale Giovanni Mellini. Ma io ho voluto tentarla, senza successo, però, non essendo riuscito a trovare quel testamento nel suo luogo naturale, quale è per gli arcipreti della basilica vaticana (e tale fu il Mellini) l'archivio della stessa basilica, nel cui catalogo manoscritto (»Index scripturarum ecc.«) l'elenco dei testamenti ivi conservati e' nelle carte 300—303b del primo volume.

Il Corbolini è tornato orafo. Ma anche come orafo lo stesso articolo dell' »Arte« presume di accrescerne l'importanza, giacchè produce documenti secondo i quali Nardo restaurò la statua di Marc' Aurelio[7]) e l' angiolo di Castel Sant' Angelo[8]). Però quei documenti furono già editi dal Müntz in Les arts ecc. III p. 176 e p. 242, rispettivamente.

---

[6]) E dal Grimaldi passò con parecchie inesatezze nel Müntz (Les arts ece. III. p. 149—150).

[7]) p. 274, nota 1.

[8]) p. 274, nota 2.

E nello stesso Müntz[9]) erano già parecchi anni prima gli altri due documenti inediti riportati a pag. 275, nota 1 e 2.

In quell' articolo non ci sono altri documenti, ma ne è pieno un articolo dello stesso Giordani che lo precede[10]).

Sarebbero anche questi dello stesso genere? Nella ragionevolezza del sospetto, avvalorato da altri indizi, mi posi a rintracciarli, uno per uno; ed ecco con quale risultato.

Il primo che si presenta[11]) è ben importante: nel 1484 Paolo romano (dunque un terzo Paolo romano, chè il secondo era certo morto prima del 1473) ha fatto col suo discepolo Gian Cristoforo il sepolcro di Pietro Mellini a Santa Maria del Popolo. L' istrumento è detto all' archivio del Sancta Sanctorum, in data del 24 sett. 1484.

L' archivio già al Sancta Sanctorum è oggi, come ognuno sa, all' Archivio di Stato. Nel protocollo V degl' istrumenti del Sancta Sanctorum si contengono »Instromenti dalli 3 Luglio 1483 a tutto li 26 Luglio 1492. Giorg. Albini de Ca [stiglioni]«. E'questo il volume dove dovremmo trovare l' atto. Si noti che il volume fu così formato dal quattrocento, che è munito, in fondo, di un repertorio pure del tempo, e che, come ne accerta anche la numerazione originaria continua, non ha mancante neppure una carta.

Eppure nè lo spoglio attento del repertorio, né della rubricella alfabetica aggiunta in principio sotto Clemente XI, nè di ogni singolo atto, potè fare rinvenire l'istrumento del 24 settembre 1484, o, nell' ipotesi di una data errata, un istrumento riferibile alla tomba del Mellini e ai suoi artefici.

Più grave constatazione risultò dall' esame del secondo documento del Sancta Sanctorum, quello, in data 14 novembre 1485, che assegna il sepolcro di Marco Antonio Albertoni di S. Maria del Popolo a Gian Cristoforo e a un Nicola per cessione loro fatta da Paolo romano[12]).

In questa parte delle mie ricerche ebbi a compagno il dott. Enrico Brunelli, il quale era da tempo in possesso di un altro documento sullo stesso sepolcro Albertoni, documento, pure tratto dall' archivio del Sancta Sanctorum, che alloga, il 20 aprile 1487, il monumento Albertoni a maestro Jacopo d'Andrea.

Il Brunelli, non sospettando della bontà di alcuno dei due atti, poteva bene metterli d'accordo, supponendo ragionevolmente che il monumento, assegnato da prima, nel 1484, a Paolo romano e a Gian

9) Op. cit. II p. 29, nota 1 e p. 21.

10) L' »Arte«, 1907, fasc. III, p. 197—208.

11) p. 199 e riprodotto a p. 208.

12) p. 200 e riprodotto a p. 208.



Cristoforo, fosse poi dato a finire a Jacopo d'Andrea. Ma le mie notizie gl' insinuarono una ipotesi un pò diversa.

E, difatti, nel citato volume quinto degli istrumenti dell' archivio del Sancta Sanctorum, mentre trovammo subito, a c. 114, il documento riguardante Jacopo di Andrea, non ci fu possibile di scorgere traccia dell'altro relativo a Paolo e a Gian Cristoforo. Vi è, sí, un documento colla stessa data del 14 Novembre 1485 (c. 79), che contiene, però, una promessa di donazione all' ospedale del Salvatore da parte di Battista de Fantiis.

Ma noi dovevamo chiamarci ancora più fortunati pel ritrovamento, fatto sulla scorta dell'Adinolfi, del testamento di Caterina Albertoni, del 3 marzo 1487, nel quale la testatrice prescrive ai suoi eredi che colla somma di settanta ducati facciano in Santa Maria del Popolo, nel luogo promesso dai preposti alla chiesa, un sepolcro marmoreo alla memoria di Marco[13]). Il 20 aprile dello stesso anno, morta Caterina, gli eredi danno a Jacopo d' Andrea la commissione del sepolcro.

Il testamento di Caterina Albertoni esclude, dunque, la possibilità dell' introvabile documento del 14 novembre 1485.

Dalla serie dei documenti dell' »Arte« viene ora innanzi[14]) il »liber fraternitatis S. ti Spiritus, preziosa collezione d' autografi ecc.«, una specie di obituario, a quanto sembra, che non dovrebbe mancare nella recente raccolta di obituari della provincia di Roma di Pietro Egidi[15]) se esistesse. Ma all' archivio di Stato, dove sono tutte le carte antiche di Santo Spirito, non si conosce quel prezioso manoscritto che assegnerebbe a Gian Cristoforo i monumenti Lonati e Podocataro di Santa Maria del Popolo.

Ugualmente irreperibile è il »liber de exitu« del cardinale d'Aragona, che dà notizia di due nuove medaglie di Gian Cristoforo[16]), codice citato così, *tout court*, come se dovesse essere per tutti il più familiare dei codici.

Viceversa esistono all' archivio di Stato, nè possono essere altrove, i mandati della Camera Apostolica del 1506 e 1509 nel volume segnato: »Archivio Camerale. Mandati dal 1500 al 1513«; però io non ho saputo leggervi neppure il nome di Gian Cristoforo, tanto meno i pagamenti di quattro sue medaglie[17]).

---

[13]) Il testamento è all' archivio di Stato colla segnatura: Sancta Sanctorum Arm. IV Mazzo IX n. 52 A.

[14]) p. 202.

[15]) Necrologi e libri affini della Provincia Romana, Roma, 1908, Vol. I.

[16]) p. 204—206.

[17]) p. 206—207.

E' terminato il secondo articolo di Giordani, ma non i suoi documenti, giacchè egli ha voluto fornirne il recente libro su »La scultura nel Trecento in Roma« (Torino, 1908) della signorina Filippini. La gentile signorina è, per fortuna, al riparo di qualunque responsabilità, dichiarando sempre a chi spettino le scoperte archivistiche.

Il posto che nei precedenti documenti occupano Paolo romano e Gian Cristoforo qui è preso dai Salvati, a ricostituire la operosità dei quali si offrono al Giordani concordi gli archivii romani del Sancta Sanctorum, del Vaticano, di Sant' Eligio, di Sant' Alessio.

S' immagini che bell' albero genealogico aveva potuto comporre la Filippini! Magister Paulus risale per tre generazioni a Cintio de Salvati[18])!

Purtroppo non uno dei nuovi documenti sfugge al severo giudizio già espresso per gli altri.

Il nominato Cintio è il primo a comparire in uno spropositato, ma abbastanza lungo, documento del 1293 ricavato dallo »Stato obituario di Sant' Alessio«[19]).

Le poche pergamene superstiti alla dispersione fatta del cartulario dell' antico monastero di Sant'Alessio sul principio del sec. XIX le ha raccolte l' archivio di Stato dal Corvisieri. Ma non vi è un obituario tra esse; nè di un tale obituario è parola nel diligentissimo studio di Alfredo Monaci sul Regesto di Sant' Alessio[20]), o nella pubblicazione parziale che di quell' archivio fece il Nerini nel settecento[21]).

Un altro documento del 1327 su Pietro Salvati proviene dall' archivio di Sant' Eligio[22]).

Non si comprende bene se questo documento sia tutt' uno con quello accennato a pag. 90, secondo il quale lo stesso Pietro Salvati, nello stesso anno 1327, avrebbe scolpito per la chiesa dei Santi Quattro alcune statuette e un bassorilievo rappresentante la bottega di uno scultore. Ad ogni modo sarebbe di molto interesse sapere dov' è l' archivio di Sant' Eligio, ignorandolo gli studiosi romani.

Ancora un Salvato eseguisce per la chiesa di san Matteo di via Merulana due statue dei principi degli apostoli. E' un pagamento del 1314 dell' archivio Vaticano, scoperto dal Giordani, che ce lo rivela[23]).

Disgrazia vuole che proporio l' Introitus et exitus di quell' anno è mancante da circa un secolo all'archivio Vaticano: ciascuno può

18) p. 88.

19) p. 54.

20) Nell' Archivio della Società rom. di stor. patr. 1904 p. 351 e ss., 1905, p. 151 e ss., p. 395 e ss.

21) De Templo et coenobio SS. Bonifacii et Alexii, Romae, 1752.

22) p. 87.

23) p. 92 nota 1.

controllare che l' Intr. et ... n. 11 va ... 309 e il n. 12 ripiglia dal 1316. E nemmeno può supporsi quel pagamento nei Mandati Camerali, avendo questi inizio con Bonifacio IX.

L'Introitus et exitus (arch. vat.) del 1341, invece, è ancora al suo posto: è nei due volumi segnati col 186 e 186A; ma io li ho scorsi senza trovarvi il pagamento a maestro Paolo per la statua di Benedetto XII[24]).

Un documento del 1340 che nomina Paolo di Giovanni Salvati non è riportato nel testo, ma è detto che fu rinvenuto dal Giordani al Sancta Sanctorum[25])!

Si ritorna all'archivio di Sant'Alessio coll' ultimo documento in cui ne 1389 a Salvatello è commesso il sepolcro di Urbano VI[26]).

Non farà, ormai, più maraviglia che anche questo non si trovi. Però il Nerini riproduce un atto del 1377, in cui è fra i testimoni »Paulo Salvatelli Marmorario de regione Trivii« e nella nota 67 della stessa pagina, a proposito del documento che segne, dà alcune notizie di Urbano VI, tra l'altro che morì il 15 ottobre 1389 e che fu sepolto in S. Pietro[27]). Sarebbe, forse, nato il documento dalla combinazione di quel nome di marmorario nella lista dei testi cogli accenni storici della nota? Avremmo, così, per un momento, sorpreso il falsicatore nel suo laboratorio.

Ma questa ricerca, che si potrebbe estendere, se è divertente, non preme. Io non ho impugnato l'autenticità dei documenti nè per il modo con cui sono redatti, nè per il contenuto storico-artistico (e ne avrei avuto modo!), bensi solo col riferirmi alle fonti, perchè questo esame è bastato.

Parimenti non preme di sapere di quale materiale si sia servito il Giordani, se di uno schedario del sei o settecento, come io ero da prima propenso a credere, o dei nostri tempi, come è quello che egli ha privatamente mostrato.

Il risultato non cambia per ciò. E il risultato è che i suoi documenti o sono editi, o sono, per difetto d'indicazioni, introvabili, o sono da tempo perduti, o sono, per fatti e documenti che li contradicono, falsi.

Altri vorrà, forse, metterli (eccetto i primi, naturalmente) tutti sotto l' ultima categoria.

---

24) p. 101 e nota 3.
25) p. 105 e nota 3.
26) p. 127 e nota 2.
27) op. cit. p. 544.

Michelangelo und der türkische Hof.

Von **Friedrich Sarre.**

Unter den von Karl Frey aus dem Archivio Buonarroti veröffentlichten Briefen an Michelangelo[1]) beansprucht für denjenigen, der den künstlerischen Beziehungen zwischen Italien und dem Orient in der Renaissance nachgeht, ein aus dem Jahre 1519 (1. April) stammendes Schreiben eines gewissen Tommaso di Tolfo in Adrianopel ganz besonderes Interesse. Mit Aufbietung aller Künste der Überredung sucht der Briefschreiber den Meister, der ihm von früher her bekannt ist, dazu zu überreden, sobald wie möglich nach Adrianopel zu kommen und als Maler in die Dienste eines kunstsinnigen vornehmen Mannes, seines Herrn, zu treten. Wir beschränken uns darauf, die Hauptpunkte aus dem auch von Thode[2]) jüngst, in Übersetzung, veröffentlichten Schreiben hervorzuheben.

Vorbereitungen für die umständliche Reise des Künstlers von Italien nach Adrianopel hat Tommaso bereits in weitestem Maße getroffen. Er hat die mit Michelangelo auch sonst in Verbindung stehenden Banquiers Gondi in Florenz angewiesen, ihm Geld, falls er es wünsche, für die Reise vorzuschießen; nach Ragusa würde ihm ein Empfehlungsschreiben des betreffenden hohen Herrn entgegengesandt, in Skutari[3]) der Befehlshaber angewiesen werden, ihm eine Begleitmannschaft bis nach Adrianopel zu stellen (vna chompagnia buona, che vi achompagnara per infino qua). Wolle Michelangelo selbst nicht kommen, so möge er einen anderen hervorragenden Maler senden (vno altro pintore que sia di meglio che ogi di si trouj in christianita di pitura); der solle eins seiner besten Werke mitbringen. Als Beweis für den Kunstsinn und für die Freigebigkeit des betreffenden Herrn führt der Briefschreiber an, daß jener jüngst einem Manne, der ihm eine Antike, die Statue einer liegenden nackten Frau mit hinter dem Kopf verschränkten Armen[4]), die nicht einmal etwas Ausgesuchtes sei, verschafft, mit 400 Golddukaten

[1]) Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Berlin 1899. S. 137.

[2]) Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. II. Berlin 1908. S. 419.

[3]) So deutet Frey wohl mit Recht den Namen Chocia. Skutari lag schon auf türkischem Gebiet.

[4]) Wahrscheinlich die Figur einer Nymphe.



belohnt und ihm außerdem einen höheren Rang und eine bessere Stellung in seinen Diensten gegeben habe. Er erinnert Michelangelo daran, daß dieser ihm vor ungefähr 15 Jahren im Hause des Gianozo Salviati davon gesprochen habe, er wolle gern nach der Türkei kommen (di uenire a uedere questo paexe); damals habe er ihm davon abraten müssen, denn der damalige Herr sei kunst- und bilderfeindlich gewesen, während sein jetziger hoher Herr gerade als das Gegenteil bezeichnet werden müsse (»per esere a quello tempo vno signore, il qualle non si dillectaua di fighura di nesuna sorta, anzi piu presto lauetta (l'avette) in odio; diche al prexente questo nostro illustrissimo signore è tuto per lo oposito«).

Michelangelo hat diesem Rufe, in der Türkei tätig zu sein, nicht Folge geleistet. Der Brief hat seinen Zweck verfehlt; aber trotzdem möchte man Näheres über die hier nur angedeuteten Beziehungen des Künstlers zum Orient wissen. Wer sind die beiden »Signori«, von denen die Rede ist? Frey hält sie für »Großwürdenträger der Türken, etwa Paschas von Adrianopel« und meint, daß der Gedanke an die Sultane Bajezid II. (1481—1512) und Selim I. (1512—1520) wohl auszuschließen sei. Thode läßt die Frage offen; sonst sind m. W. neuere Biographen Michelangelos nicht auf diesen Brief zu sprechen gekommen.

Michelangelos Beziehungen zur Türkei und zum Großsultan gehen auf das Jahr 1506 zurück, als er sich auf der Flucht vor Julius II. in Florenz aufhielt. Damals, so erzählt Condivi (XXX.), dachte er daran, nach der Levante zu gehen, hauptsächlich weil er, vermittelst einiger Mönche vom hl. Franziskus, vom Türken mit den größten Versprechungen angegangen worden war, der ihn brauchen wollte, von Constantinopel nach Pera eine Brücke zu bauen, wie auch zu anderen Geschäften (fare un ponte da Constantinopoli à Pera, e in altre cose di poi). Als aber der Gonfaloniere (Pier Soderini) dies hörte, brachte er ihn von dem Gedanken ab, indem er ihm sagte: »Che piuttosto eleggerebbe di morire andando al Papa, que vivere andando al Turco«[5]. Wir wissen, daß Sultan Bajezid den bildenden Künsten zwar kein Interesse abgewann, daß er aber die »mechanischen Künste« unterstützte[6], vor allem die Errichtung von Nützlichkeitsbauten förderte und »als Brückenbauer in die Fußtapfen seines Ahnherrn Murads II. trat«[7]. Daß der Sultan schon den Plan, der erst im 19. Jahrhundert verwirklicht werden sollte,

[5]) Aurelio Gotti. Vita. I. p. 45.

[6]) L. Thuasne: Djem-Sultan. Paris 1892. p. 28ff.

[7]) J. von Hammer-Purgstall: Geschichte des Osmanischen Reiches. I. Pesth 1830. S. 687ff.

gefaßt hat, über das Goldene Horn eine Brücke zu schlagen[8]) und seine Residenz, das türkische Stambul, mit den Frankenstädten Pera und Galata zu verbinden, zeugt von der Kühnheit seiner technischen Unternehmungen. Der Sultan mag von der Flucht Michelangelos aus Rom gehört, er mag von seiner verzweifelten Stimmung in jener Zeit unterrichtet gewesen sein und geglaubt haben, daß er jetzt den Künstler zur Übersiedelung nach Konstantinopel mit Erfolg veranlassen könnte. Nicht als Bildhauer und Maler, sondern als Baumeister und Überwinder technischer Schwierigkeiten wollte er ihn in seinen Diensten haben. Er wählte bei diesem Versuche nicht den offiziellen Weg durch einen Abgesandten, sondern übermittelte seinen Wunsch heimlich durch Franziskanermönche[9]). Michelangelo scheint nach Condivis Bericht große Lust gehabt zu haben, dem Rufe zu folgen[10]). Als eine glückliche Lösung seiner unerquicklichen Lage mag ihm der Eintritt in die Dienste des Großherrn erschienen sein; er mag an eine Reihe seiner Landsleute gedacht haben, an einen Gentile Bellini, der sich Ruhm, Ehre und Lohn am Sultanshof geholt hatte. Und doch folgte er dem lockenden Rufe nicht; nach Condivi hat ihn Pier Soderini von dem Entschluß abgebracht. Der Brief des Tommaso di Tolfo vom Jahre 1519 macht einen von anderer Seite ausgehenden und bestimmenden Einfluß auf Michelangelo sehr wahrscheinlich. Er schreibt, daß es ungefähr 15 Jahre (hora fa 15 anni incircha) her seien, als sie im Hause des Gianozo Salviati zusammengekommen wären, und er ihn von seinem Verlangen, nach der Türkei zu gehen, abgebracht hätte[11]). Ich möchte annehmen, daß sich Tommaso di Tolfo in der Zeit irrt, daß nur 13 Jahre verstrichen sind, und daß die Unterredung eben in jener kritischen Zeit, April bis November 1906, stattfand, als das Sultans-Anerbieten an Michelangelo herangetreten war. Was natürlicher, als daß

[8]) Wie aus den Aufnahmen Konstantinopels durch Melchior Lorichs (1559) hervorgeht, scheint zu seiner Zeit ganz oben, im nördlichen, schmalen Teile des Goldenen Horns, hinter Ejub, eine Brücke vorhanden gewesen zu sein (E. Oberhummer: Konstantinopel unter Suleiman dem Großen. München 1902). Hier handelt es sich jedoch um den ca. 450 m breiten Meeresarm, über den jetzt zwei Brücken führen. Die ältere wurde 1836 unter Machmud II., die jüngere 1845 von der damaligen Sultanin-Mutter erbaut (Briefe über Zustände in der Türkei von Helmuth von Moltke. 1893. S. 82).

[9]) In ähnlicher Weise ließ Muhammed der Eroberer im Jahre 1479 den Brief, worin er die Signoria von Venedig um die Sendung eines Malers ersuchte, nicht auf diplomatischem Wege, sondern durch einen Juden überbringen (L. Thuasne: Gentile Bellini et Sultan Mohammed II. Paris 1888. p. 10).

[10]) Bei seinem Aufenthalt in Venedig (1529) hat sich Michelangelo mit dem Plane beschäftigt, den Kanal der Giudecca zu überbrücken.

[11]) Thode (Michelangelo I. S. 347) setzt dieses Zusammentreffen, dem Briefe des Tommaso entsprechend, in das Jahr 1504.

er sich bei einem Manne, der in der Türkei zu Hause und über die türkischen Verhältnisse genau unterrichtet war, Rat holte, daß er ihn über den hohen Herrn, in dessen Dienste er treten sollte, ausfragte? Und da erfuhr er dann, daß »ein Herr regierte, der keine Freude an figürlichen Darstellungen irgendwelcher Art hatte, vielmehr sie haßte«. Dies der vermutliche Grund, weswegen Michelangelo den Plan aufgab; unter diesen Umständen kam für ihn der Übergang in türkische Dienste nicht mehr in Frage. Wie die eines Gentile Bellini hatte er sich wohl seine dortige Stellung ausgemalt; als Brückenbaumeister am Hofe eines fanatischen, kunst- und bilderfeindlichen muhammedanischen Herrschers konnte für ihn kein Platz sein. Und ein solcher ist im Gegensatz zu seinem Vater, Muhammed dem Eroberer, Sultan Bajezid in Wahrheit gewesen. Wir wissen aus den Memoiren des Italieners Angiolello, daß der Herrscher sofort nach seiner Thronbesteigung alle Kunstwerke und Gemälde, die sein kunstsinniger Vater im Serail vereinigt hatte, entfernen und im Bazar von Konstantinopel verkaufen ließ, wo sie von europäischen Kunsthändlern aufgekauft und nach Europa gebracht wurden[12]. Dies auch der Grund, weshalb sich nichts von Bellinis Arbeiten in Konstantinopel erhalten hat, mit Ausnahme eines kleinen Miniaturporträts, das jüngst zum Vorschein gekommen ist[13].

Und wie in dem Briefe des Tommaso die Tolfo vom Jahre 1519 mit dem »kunstfeindlichen Herrn« Sultan Bajezid gemeint ist, soll mit dem jetzigen »kunstfreundlichen Herrn«, in dessen Dienste zu treten er Michelangelo auffordert, sein Sohn und Nachfolger Sultan Selim I. meiner Ansicht nach gemeint sein. Er nennt ihn »nostro illustrissimo signore«; so würde er von einem »Pascha von Adrianopel« nicht sprechen. »Unser Herr (türk. Effendimiz)«, ist der Ausdruck, der in der Türkei noch heute angewendet wird, wenn man vom Sultan spricht. Während der Briefschreiber früher Michelangelo davor gewarnt hat, in die Dienste des kunstfeindlichen Bajezid zu treten, könne er jetzt nur dazu raten, nach der Türkei zu kommen, wo ein Herrscher von ganz entgegengesetzten künstlerischen Anschauungen regiere; und es folgt als Beweis die oben erwähnte Geschichte von der Auszeichnung und Belohnung eines Mannes, der dem Sultan eine antike Figur und nicht einmal eine besonders gute verschafft habe.

Mit dieser Charakteristik des Tommaso di Tolfo stimmt das Bild, das uns die Geschichte von Selim überliefert hat, vollkommen überein. Trotz seiner tyrannischen und grausamen Gemütsart, seiner kriegerischen

[12]) »Historia Turchesca di Gio. Angiolello Schiavo et altri schiavi dall' anno 1429 sin al 1513« zitiert bei L. Thuasne, Gentile Bellini p. 68.

[13]) Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1906. S. 302ff. und 1907. S. 51.

Neigungen, war der Herrscher ein Freund der Wissenschaften und Künste, protegierte er Gelehrte und Dichter[14]), soweit ihn seine kurze achtjährige Regierungszeit und die kriegerischen Unternehmungen, die ihn bis nach Persien und Ägypten führten, dazu kommen ließen. Konstantinopel wurde durch Bauten verschönt, wir erfahren von einem Marmorschloß, das mit Gemälden aus der Geschichte des Hauses Osman geschmückt wurde[15]), er legte den Grundstein zu der seinen Namen tragenden gewaltigen Moschee, die erst unter seinem Nachfolger vollendet werden sollte. Sie ist ebenso wie die große Moschee in Adrianopel ein Werk des genialen Architekten Sinan. Adrianopel — und das verdient hier besonders hervorgehoben zu werden — hatte zu jener Zeit, ein halbes Jahrhundert nach der Einnahme von Konstantinopel, seine Rolle als Hauptstadt und zeitweilige Residenz der Sultane noch nicht eingebüßt, war noch nicht zu einer Provinzstadt, die es heut ist, herabgesunken. Besonders nach dem furchtbaren, Konstantinopel verheerenden Erdbeben vom Jahre 1509 war Adrianopel wieder hauptsächlich Residenzstadt der Herrscher geworden und blieb es bis in das 17. Jahrhundert hinein. Als Selim im Jahre 1518, also ein Jahr vor unserem Briefe, von der Eroberung Ägyptens nach Konstantinopel zurückkehrt, hält er sich dort nur einige Tage auf, um vom 4. August an seinen dauernden Aufenthalt in Adrianopel zu nehmen. Noch einmal veranlaßt den Sultan die in Adrianopel auftretende Pest, die Stadt zu verlassen und nach Konstantinopel überzusiedeln. Auf dem Rückwege von hier nach Adrianopel stirbt der Sultan am 22. September 1520 (v. Hammer a. a. O.).

Nach dem Gesagten dürfte es keines Beweises mehr bedürfen, daß mit dem kunstsinnigen Herrn, in dessen Dienste Michelangelo im Jahre 1519 eintreten soll, der Sultan Selim I. gemeint ist. An einen »Großwürdenträger, etwa einen Pascha von Adrianopel,« ist meiner Ansicht nach nicht zu denken.

Die auffallende Dringlichkeit, die Tommaso di Tolfo in seinem Briefe zeigt, die umfangreichen Vorbereitungen, die für die Reise Michelangelos getroffen sind, die Eile, zu der er drängt, machen es ferner sehr wahrscheinlich, daß er in höherem Auftrage handelt, daß sich der Sultan des Landsmanns des Meisters bedient, um diesen zum Eintritt in seine Dienste zu veranlassen. Und wenn Michelangelo selbst nicht kommen wolle oder könne, möge er dafür Sorge tragen, daß ein anderer Maler, »der zu den besten in

---

14) Selim hat von Kennern der orientalischen Poesie noch heute geschätzte Gedichte in persischer Sprache verfaßt. Eine Prachtausgabe seines »Divans« ist vor wenigen Jahren auf Befehl des Deutschen Kaisers als Geschenk für den regierenden Sultan, den Nachkommen des fürstlichen Dichters, in der Reichsdruckerei hergestellt worden.

15) v. Hammer-Purgstall a. a. O. I. S. 798.

der Christenheit gehört«, sobald als möglich abreise; zum Beweise seiner Fähigkeiten solle dieser aber eine Arbeit seiner Hand mitbringen. Darum wird ein Michelangelo nicht erst gebeten. Um welches kaiserliche Projekt es sich gehandelt haben mag, um die Ausschmückung eines Schlosses mit historischen Gemälden oder um die Anfertigung von Bildnissen, wissen wir nicht; auch darüber sind wir im Unklaren, wie Michelangelo diese Aufforderung aufgenommen hat. Obgleich ihm diesmal, wo er nicht nur als Brückenbaumeister und Ingenieur tätig sein sollte, rein künstlerische Aufgaben winkten, ist er daheim geblieben; er war jetzt in ganz anderer, glücklicherer Lage, als vor 13 Jahren in Florenz, anerkannt und mit den größten Arbeiten beschäftigt, die ihm die Heimat bot, mag er den Gedanken, in die Fremde zu ziehen, gar nicht in Erwägung gezogen haben.

Es ist zwecklos, sich die Entwickelung auszumalen, die Michelangelo im Orient und im Dienste der mächtigsten Herrscher der damaligen Welt genommen hätte; und doch entbehrt es nicht eines gewissen Reizes, sich den Baumeister der Peterskirche unter der Kuppelwölbung der Hagia Sofia, den Maler vor den koloristischen Wundern des Orients und den Bildhauer Michelangelo in Mitten urwüchsigen und kraftstrotzenden Volkstums vorzustellen.

Zur Martin-Hess-Frage.

Die beiden naturgemäßen Zentren für die mittelrheinische Kunst sind die Bischofsstadt Mainz und die Messestadt Frankfurt. Mainz war der ältere Sammelpunkt. Nach der Eroberung der Stadt durch Adolf von Nassau im Jahre 1462 wanderten verschiedene Künstler und Kunsthandwerker nach Köln aus. Unter ihnen der Buchdrucker Ulrich Zell, der 1466 in Köln die erste Buchdruckerei eröffnet. Wahrscheinlich auch der Meister E. S.; denn wir finden um diese Zeit seinen Einfluß auf die Kölner Kunst[1]). Der aus Straßburg stammende[2]) Meister E. S., der wahrscheinlich eine Zeitlang in Mainz ansässig war, kann sehr wohl das Haupt der mittelrheinischen Schule gewesen sein. Er war eine nicht unbedeutende künstlerische Persönlichkeit, die bis nach Italien Ansehen hatte. Haben wir doch in dem Kupferstichwerk des sogen. Baccio Baldini zahlreiche Figuren, die auf den Einfluß des Meisters E. S. weisen und in der Pietà des Sebastiano del Piombo eine Komposition, die auf die Pietà des rheinischen Meisters zurückgeht[3]). Beziehungen von ihm zu dem Hausbuchmeister und dessen Kreis, wie zu dem Meister des Seligenstädter Altars (Galerie, Darmstadt) liegen zutage, somit also Beziehungen zu der folgenden Künstlergeneration am Mittelrhein. Durch die Ereignisse von 1462 wurde die Mainzer Künstlergemeinde auseinander gesprengt, zum Teil nach Köln verschlagen, von wo sie wieder zurückebbte; aber nicht mehr nach Mainz, sondern dem nahen Frankfurt dessen Messe gewiß Anzugskraft übte. Wir wissen aus Dürers Briefen, welche Rolle für die Künstler die Frankfurter Messe spielte. Er selbst ließ dort jährlich seine Holzschnitte und Stiche feilbieten. In Frankfurt ist auch ein kunstfreundliches Patriziertum. Heller bestellt bei Dürer den berühmten Altar. Sechs Jahre vorher weilt Holbein d. Ä. in der Stadt, um den Altar für die Dominikaner zu malen. Um diese Zeit scheint Martin Heß der Senior der Frankfurter und mittelrheinischen Künstlerschaft überhaupt zu sein.

Auf Martin Heß vermute ich, daß sich auch die bekannte Stelle in dem Lobgedicht Lemairs »La couronne Margarithique« auf die

[1]) Kämmerer, Jahrb. d. pr. K. XVII. S. 153.

[2]) Geisberg, Das Wappen des Meisters E. S. Ebenda XXII.

[3]) Warburg, Vorträge in der kunstgesch. Gesellschaft in Berlin.



Tochter Maximilians, die Statthalterin der Niederlande, bezieht (1. Ausgabe Lyon 1549, dat. 1544; nach Crowe und Cavalcaselle vor 1511 gedichtet), wo die verschiedenen Künstler Roger, Jan van Eyck, Fouquet, Marmion, Bouts rühmend genannt werden:

Il y survint de Bruges Maistre Hans
Et de Frankfort Maistre Hughes Martin
Tous deux ouvrieurs tres clers et triumphans.

In Maistre Hans de Bruges erkennt Bock Hans Memling, in Hughes Martin — Schongauer. Es scheint aber doch auffällig, daß der Dichter Frankfurt nennt. Zweifellos liegt es näher, in Maistre Hughes Martin de Frankfort den Frankfurter Martin Heß als den Colmarer Martin Schongauer zu erkennen. Ist in dem Lobgedicht aber der Frankfurter Künstler gemeint, so bedeutet das einen neuen Beweis für die Anerkennung, deren er sich bei seinen Lebzeiten erfreute. *Mela Escherich.*

Zum Datum der Bella Tizians.

Gronau hat in seinen Forschungen über die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino Dokumente publiziert, welche die Entstehungszeit wichtiger Bilder Tizians fixieren. Die Bella ist darunter[1]).

Am 2. Mai 1536 schreibt von Padua aus der Herzog Francesco Maria an seinen Gesandten Leonardi in Venedig: ».... direte al Titiano ... che quel' retratto di quella Donna che ha la veste azura, desideriamo che la finisca bella circa il Tutto et con il Timpano ....«

Gronau meint, man dürfe dieses Bild einer Dame im blauen Kleide wohl mit der Bella indentifizieren, die einmal ihrem Stile nach in diese Zeit gehört, die ferner ganz gewiss von Urbino nach Florenz kam. Den timpano, unter dem ein Musikinstrument zu verstehen sei, müsse Tizian weggelassen haben.

Diese letzte Annahme, Tizian sei dem ausdrücklichen Wunsche des Herzogs, auch den timpano zu vollenden, nicht nachgekommen, befriedigt nicht ganz. Sollte hier mit timpano nicht doch etwas anderes, als ein musikalisches Instrument gemeint sein? Lexica geben allerdings keine andere, passende Deutung. Aber das häufige Vorkommen dieses Wortes in Lottos Libro dei conti[2]) verspricht Aufklärung. — Auch hier ist der Sinn dieses Wortes an den einzelnen Stellen nicht immer nicht ganz klar. Man versteht erst, was gemeint ist, wenn man mehrere dieser Stellen zusammenhält:

1540, September notiert Lotto: ».... per l'ornamento del quadro de la Venere .... zoe de ligname de noce doratura e timpano de tella negra da lion con le lettere ....« (Seite 205). — Der timpano ist hier also kein gemalter Gegenstand auf dem Bilde, er gehört vielmehr zum ornamento, zur Ausstattung. Er besteht aus schwarzer Lionaiser Leinwand. Buchstaben sind auf ihm angebracht.

1540, 8. Dezember trägt Lotto die Ausgabe ein für »16 ferreti de rame in loco de cadenaceti da serar li timpani de quadri« (Seite 213). Diese Notiz soll später interpretiert werden.

---

[1]) G. Gronau, Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen, XXV. Beiheft, S. 9ff.

[2]) Il Libro dei conti di Lorenzo Lotte in Le Gallerie nazionali italiane. I. Roma. 1894. p. 115ff.

1542, Juli: »per l'ornamento con el timpano del quadretto de la Madonna de Gratie per Lucretia (Lottos Nichte), el ligname .... la doratura con el suo timpano, cioé el telar de ferro con el velo« (Seite 207). Der Vorhang (velo) des timpano ist also an einem eisernen Rahmen angebracht. Telar=telajo, eigentlich der Weberahmen, dann auch jeglicher Rahmen, in den oder über den etwas gespannt wird, Stickrahmen, Rahmen der Schriftsetzer, auch der Rahmen, über dem die zu bemalende Leinwand befestigt wird, darum in Venedig öfters auch gleichbedeutend mit Bild.

1544, 8. Januar schätzt Lotto ein Bild des H. Andreas, das er für den Podestà von Treviso, Andrea Renier gemalt hat, folgendermaßen ein: »qual quadro la pictura con quella del timpano a buon mercato valeva duc. 16 tra cari amici« (Seite 131). Da quella auf nichts anderes, als auf pictura zu beziehen ist, ergibt sich, daß der timpano hier bemalt war.

1544, 28. Februar berechnet Lotto die Kosten eines Porträts des Ludovico Avolante. Er berechnet u. a. 6. L. 4. 5. »per fatura del timpano, dato doi volte le litere de mano mia« (Seite 170). Auch hier scheinbar Buchstaben auf dem timpano.

1544, 18. November: »Cartoni per el dito crucifisseto da far il timpano« (Seite 212). Nicht recht verständlich, zumal unter gleichem Datum die Spesen eingetragen sind für »el telareto de rame da coprir el crucifisseto« und für »el velo sotil et cordele per dito telareto«.

1547, 23. September. Lotto notiert zu dem von ihm gemalten Familienporträt seines Hauswirtes in Venedig, des Zuane da la Volta, dessen Frau und deren zwei Söhnchen: »qual quadro era indicato e per bontà e per colori finissimi con el coperto suo sul timpano duc 50 e più da persone perite senza passione« (Seite 162). Coperto wohl gleich copertojo. (Decke, Deckel.) Daß diese Decke auf (?) dem timpano von den persone perite miteingeschätzt wurde, läßt wiederum Bemalung vermuten.

1553, 6. März und 8. September. Lotto hatte im Auftrage des Gouverneurs von Loretto für den Cardinal von Carpi einen »Hieronymus in der Einöde« gemalt. Am 6. März trägt er in sein Rechnungsbuch außer 40 Dukaten für das Bild 6 weitere Dukaten ein »per il timpano in coperto cioè la pittura con la impresa del santo nel leone« (Seite 156). Und am 8. September der gleiche Vermerk: »per un quadro de San Hieronimo a l'heremo per el Sor Cardinale Carpo .... fatto con ogni diligentia con el suo timpano per coperto, il quadro scuti 40 d'oro et il timpano scuti sei ....« (Seite 181). Diese beiden letzten Notizen sagen einigermaßen unzweideutig, was ein timpano war. Es war ein Deckel, der — wohl zum Schutze der Malerei — über das Bild gelegt

wurde. Er bestand scheinbar aus einem eisernen Rahmen (telar de ferro) und aus Leinwand oder anderem Stoffe, der über oder in diesen Rahmen gespannt war. Diese Schutzdecken scheinen öfters bemalt gewesen zu sein. Für das Hieronymusbild malte Lotto das Attribut des Heiligen, den Löwen. In anderen Fällen begnügte man sich offenbar mit einer Inschrift (lettere), die wohl bei Portraits Namen und Alter des Dargestellten nannte.

Für die Art der Befestigung des timpano über dem Bilde gibt jener oben mitgeteilte Vermerk vom 8. Dezember 1540 wenigstens einen Hinweis. Lotto hatte sechzehn kupferne Stifte (ferretti de rame) gekauft, die an Stelle von Riegeln (cadenaceti) die timpani der Bilder verschließen sollten.

Nun zu der Bella zurück. Der Herzog wünschte von Tizian nicht nur das Bild der Dame im blauen Kleide, sondern auch einen Schutzdeckel dafür. Wo wir jetzt wissen, daß ein solcher und kein auf dem Bilde zu malendes Musikinstrument in jenem Briefe gemeint ist, können wir unbedenklich Gronaus Identifikation beistimmen. Die Bella ist für den Herzog Francesco Maria gemalt. Am 2. Mai 1536 war sie noch nicht vollendet. *Hadeln.*

Literaturbericht.

Martin Schweisthal. La Halle Germanique et ses transformations. Extr. des annales de la société d'Archéologie de Bruxelles XXI, 1re et 2e livr. Bruxelles 1907.

Ein Thema, dessen Behandlung bei aller Würdigung des Bemühens und der lebendigen Darstellung freilich nicht recht zureichen will.

Schweisthal stellt die These auf, daß aus der alten germanischen Halle sich die Pfalz und das Rathaus des Mittelalters entwickelt habe, die somit ein Weiterleben der germanischen Halle bedeuten — filiation restée inconnue jusqù' à présent (p. 43). Diese Anschauung ist nun freilich nicht neu; in einem leicht zugänglichen Werk hat sie bereits Dohme für die romanischen Schloßbauten zur Geltung gebracht, in größerem Zusammenhange und ausführlicher ist in meinen Studien zum romanischen Wohnbau (Straßburg 1902) die Rede davon. Daß diese Schweisthal nicht bekannt sind, ist freilich nicht wunderbar; denn bei dem traditionellen Mangel an Begeisterung für architekturgeschichtliche Arbeiten haben sie keine einzige ernsthaft zu nehmende Besprechung — auch die Bergnersche in der Kunstchronik rechne ich nicht dazu — in der fachwissenschaftlichen Literatur erfahren.

Ist die Grundanschauung so nicht neu, wie Verfasser meint, so fehlt es auch an einer festen Umgrenzung der weiteren Ausführungen. Die Schilderung soll Gemeingermanisches umfassen, wofür indessen Denkmäler- und Literaturkenntnis nicht recht ausreichen, und kommt so doch wieder auf das engere belgische Gebiet zurück, ohne daß Folgerungen und Behauptungen demgemäß eingeschränkt würden. So z. B. bei der ausführlichen Besprechung des Belfried, der als unumgänglich notwendiger Teil »des« Rathauses hingestellt wird, obgleich in Deutschland, von dem in der übrigen Darstellung viel die Rede ist, der Turm nur im östlichen Kolonisationsgebiet, sonst nur in bedeutend späterer Zeit regelmäßig auftritt.

Die Charakteristika der Halle sind für Schweisthal das auf Pfeilern ruhende Untergeschoß, die äußere Treppe und der Saal, zu dem diese führt. Doch wir sind berechtigt noch weiter zu gehen. Aus dem, was wir von dem germanischen Hause wissen, geht hervor, daß der offene



Dachstuhl durch den Firstbalken abgeschlossen und zusammengehalten war. Dieser First bedurfte von dem Innern des Hauses aus einer Stütze, als welche ein in der Mitte aufgerichteter hochragender Balken angegeben wird (Heyne, Das deutsche Wohnungswesen, S. 26). Die Konsequenz, die aber weder Heyne noch irgendein anderer gezogen hat, ist die, daß bei größerer Länge des Hauses, also auch des Firstbalkens, diese Stützen vermehrt werden müssen. Dadurch bildet sich ganz von selbst ein symmetrisch zweischiffiger Raum, der für die mittelalterlichen Pfalzen, also die direkten Nachfolger der Halle, geradezu kanonische Geltung hat (vgl. Studien S. 137). Andrerseits erlaubt uns gerade das regelmäßige Vorkommen dieser Einteilung den sicheren Rückschluß auf die altgermanische Zeit (vgl. auch den Aufsatz über zweischiffige Anlagen in Bd. 25 (1902) dieser Zeitschrift).

Sodann ist auch der Begriff der Halle einer weiteren Ausdehnung fähig. Der »Saal« der Halle dient — nach der Bedeutung des Wortes selbst — nicht nur der Erfüllung von Repräsentationspflichten, der Beratung, dem Empfang, der Bewirtung, sondern auch überhaupt der Unterkunft, der Beherbergung von Gästen (Heyne a. a. O. S. 37). Damit würde man den Kreis der Bauten, bei denen man eine Nachwirkung der altgermanischen Halle zu suchen haben würde, erheblich erweitern können. Vor allem läßt sich Schweisthal fast ganz die Klosterarchitektur entgehen, die von dem St. Gallener Plan an bis zur Gotik in Abtswohnung und Herrenhaus, wohl auch in Refektorium und Dormitorium Verwandtes bieten (vgl. die Studien 32, 219f., 223f., 236). In der Anlage der Refektorien zeigt sich in Deutschland, aber auch in Frankreich, vielfach fast regelmäßig zweischiffige Anlage oder ein Fortschreiten von der Dreischiffigkeit zur Zweischiffigkeit, die also die äußere Gleichheit mit den Palas-Anlagen und der altgermanischen Halle bringt. Von den Klosteranlagen sind wieder abhängig die Universitätsgebäude, wo die Zweischiffigkeit z. B. noch 1592 im Helmstedter Juleum eine Rolle spielt.

Und nicht nur gesunde, sondern auch kranke Menschen bedürfen der Unterkunft: das Krankenhaus in Kloster Eberbach ist freilich dreischiffig, ebenso gleiche Bauten in Angers, Chartres, Ourscamp und sonst; ihnen steht aber gegenüber z. B. das zweischiffige Hospital in Lübeck, begonnen 1276. Und nicht nur zum Unterbringen von Menschen, sondern auch von Vieh oder Vorräten, von Waren, Getreide usw. dienen Gebäude, die in ihrer Anlage eine Übereinstimmung mit der zweischiffigen germanischen Halle zeigen. Das ist der Fall nicht nur in den Tuch-, Fleisch- und sonstigen Kaufhallen, den Schlachthäusern, sondern auch in den Keller- und Speichergebäuden — eins doppelt zwei-, also vierschiffig in Metz —



Marställen und sogar Kuhställen, welch letztere Dilich in dieser Grundrißform noch am Anfang des 17. Jahrhunderts auf rheinischen Burgen sah. Gerade in dem Heimatslande des Verfassers sind ja prachtvolle Beispiele ersterer Art erhalten, und ich kann mir nicht versagen, die wichtigsten, die bei Schweisthal kaum gestreift werden, hier aufzuzählen.

So sind zweischiffig die großen Tuchhallen und die interessante kleine Fleischhalle in Ypern mit ihren sechs Rundsäulen im Erdgeschoß die von Renaissance-Säulen durchstellte (jetzige) Fleischhalle in dem Brügger Hallengebäude, die ehemalige Tuchhalle (jetzige Universität) in Löwen mit den durch ernste Rundbogen verbundenen Pfeilern und der hölzernen Decke, endlich die Antwerpener Fleischhalle mit ihren fünf Mittelstützen. Dreischiffig ist allein die jüngst durchgreifend wiederhergestellte Tuchhalle in Gent. Auch das bei den romanischen Bauten Deutschlands beobachtete Verhältnis von Breite : Länge = 1 : 2—3 (Studien S. 132) ist bei den Hallen und Rathäusern Belgiens die Regel. Unter diesem Durchschnitt bleibt nur die Tuchhalle in Gent (22 m × 13 m); darüber hinaus gehen die Fleischhalle in Gent (70 m × 11 m) und das Rathaus in Gent (59 m × 14 m); ebenso natürlich die Hallen in Ypern (120 m × 32 m) und Brügge (80 m × 14 m), sowie das Brüsseler Rathaus.

Eine sorgfältige Zusammenstellung der Hallenbauten für jedes einzelne germanische oder germanisch beeinflußte Land wäre sehr wünschenswert; dadurch wäre eine Übersicht über das Verbreitungsgebiet der germanischen Halle und eine Abgrenzung gegen ähnliche Anlagen anderer Völker möglich. So kreuzen sich offenbar in Frankreich germanische und antike Einflüsse, was sich gewiß in der zwei- bzw. vierschiffigen Anlage auf der einen, der dreischiffigen Anlage derselben Gebäudegattung auf der andern Seite zeigt.

Im einzelnen sei folgendes bemerkt: Gegenüber der Annahme, daß das auf Pfeilern ruhende Haus, wie es außer im Norden, in der Schweiz und im Schwarzwald vorkommt, aus dem Norden importiert sei, darf man wohl als möglichen Ausgangspunkt auch auf den Pfahlbau verweisen, der jedenfalls für die Schweiz besonders nahe liegen würde.

In der »Torhalle« von Lorsch sieht Schweisthal einen Saal, der etwa für Zwecke des Abtes, Versammlungen seiner Vasallen u. a. m. gedient haben könne. Wichtiger als Maulbronn und Pforta, die als Beispiele angeführt werden, scheint mir der Plan der Abtei Canterbury zu sein, der in der Nähe des Eingangstores ein mit Aula nova bezeichnetes zweistöckiges Gebäude zeigt. Das Erdgeschoß wird von einer auf Säulen ruhenden Halle gebildet, über der die ganze Langseite in Arkaden aufgelöst erscheint.

Bei der Besprechung der karolingischen Pfalzen und dem Übergang zur romanischen Zeit vermißt man einen Hinweis darauf, daß eine Anlage wie z. B. Ingelheim etwas total Verschiedenes von der »germanischen Halle« ist; wenigstens wenn man dazu nicht jede römische oder byzantinische Saalanlage rechnen will. Auch für die Erkenntnis dieser prinzipiellen Verschiedenheit zwischen karolingisch-antikisierenden und altgermanische Tradition fortsetzenden Pfalzenanlagen der romanischen Zeit muß ich auf meine Studien verweisen.

Interessant ist eine bei Schweisthal wiedergegebene Zeichnung des alten Rathauses in dem kleinen Städtchen Niewstadt, das die Elemente der germanischen Halle in primitivster Art zeigt. Verwandtes wird, z. Tl. mit Abbildungen, aber leider ohne Grundrißangaben, aus der Bretagne aufgeführt; mächtige nach den Seiten offene, überdachte Hallen. Auch in Deutschland finden sich vor allem Rathäuser, die den Saalbau wie in Niewstadt auf hohen freistehenden Stützen ruhend zeigen; ich nenne Michelstadt im Odenwald. Ähnlich ist das Schlachthaus in Heilbronn (um 1600), wo das Erdgeschoß eine nach allen Seiten offene Halle mit einer mittleren Stützenreihe bildet. Die Renaissance wird bei S. nur im Vorbeigehen gestreift; daß sie den Rathäusern weniger günstig gewesen sei, mag für Belgien zutreffen, für Deutschland jedenfalls nicht.

Zum Schluß noch die Bemerkung, das Bergner, den Schweisthal als Quelle zitiert (S. 14), an der Behauptung, in der Gelnhausener Pfalz sei eine Doppelkapelle, unschuldig ist, und daß sich das römisch-germanische Museum nicht in Nürnberg, sondern in Mainz befindet. *Karl Simon.*

Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M. Im Auftrag der Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände herausgegeben vom Städtischen Museum. I. Frankfurt a. M. 1908. Joseph Baer & Co., Kommissions-Verlag. 179 S. und 3 Tafeln. M. 12.

Die Aufsätze, bei denen nur zum Teil kunstgeschichtlicher Inhalt vorwiegt, bilden die wissenschaftliche Festgabe zum 80. Geburtstag des um die Kunstgeschichtsforschung in Frankfurt wohlverdienten Professors Otto Donner von Richter. Es sind recht wertvolle Mitteilungen darunter, die den Wunsch nach Fortsetzung rege machen. Ich gebe die einzelnen Aufsätze mit ihrem Inhalt an.

1. Über den Zusammenhang römischer und früh-mittelalterlicher Kultur im Mainland. Von Professor Georg Wolff. Zeigt am Beispiel des Dorfes Groß-Krotzenburg bei Hanau die Abhängigkeit der früh-mittelalterlichen Besiedlung von der römischen Bauanlage und weist an



demselben Beispiel die Fäden nach, die von der römischen Kultur in die mittelalterliche hinübergreifen.

2. Die Gigantensäulen, insbesondere die Reiter- und Gigantengruppen und ihre Literatur seit der Entdeckung der Heddernheimer Säule 1884/5. Von Professor Dr. Alexander Riese. Kommt nach Durchmusterung der Denkmäler und der Literatur zum Schluß, daß diese Säulen, die meist von einem Reiter (Jupiter, Kaiser) und einem zu Füßen des Rosses liegenden Giganten gekrönt sind, nicht dem öffentlichen Kaiserkultus dienen sollten, sondern von Privaten errichtet worden seien.

3. Deckel römischer Tonlampen im Histor. Museum zu Frankfurt a. M. Von Direktorialassistent Rudolph Welcker. Kreisrunde, flache Scheiben aus gebranntem Ton mit figürlichem Relief und auf der Rückseite mit einem Zapfen versehen. Der Verfasser macht die von ihm angenommene Bestimmung nach Analogie des in der Form verwandten Guttus und auf Grund des Zapfens sehr wahrscheinlich.

4. Zur Geschichte der Irdenware in Frankfurt a. M. Von Dr. Otto Lauffer. Gibt eine kurze Geschichte der Frankfurter Häfnerei, soweit es in Anbetracht des spärlichen Materials möglich ist. Wir erfahren dabei, daß in Frankfurt auch sogenanntes » Marburger Geschirr « hergestellt worden ist.

5. Die Karolingische Pfalz zu Frankfurt a. M. Von Emil Padjera. Der Verfasser nimmt an, daß zur Karolingerzeit eine Stadt Frankfurt noch nicht bestanden habe, vielmehr nur eine Kaiserpfalz mit Saalgebäude und Palastkapelle.

6. Abreibungen romanischer Metallgravierungen im Kupferstichkabinett des Städelschen Kunstinstituts und ein verschollenes Reliquiar der Abtei Iburg. Von Direktor Dr. Georg Swarzenski. Der Verfasser weist nach, daß acht von ihm vor einigen Jahren im Berliner Kunstgewerbemuseum gefundene vergoldete und gravierte Kupferscheiben, von denen Abreibungen im Städelschen Institut sich befinden, von einem Reliquiar der Abtei Iburg bei Osnabrück stammen und vielleicht ein Werk des Künstlerbischofs Meinwerk von Paderborn sind.

7. Hans von Metz, ein oberrheinischer Maler des 15. Jahrhunderts. Von Dr. Carl Gebhardt. Der Verfasser bespricht das Kalvarienbergbild des Histor. Museums und bildet es ab, zeigt Beziehungen zu Passionsspielen, teilt dem Maler seinen Platz in der oberrheinischen Schule, nahe dem L. Moser, zu und nimmt auf Grund einer vom Archivdirektor Jung in Frankfurt veröffentlichten Urkunde als Maler in Anspruch den Hans von Metz in Frankfurt, der 1445 ein Bild desselben Inhalts zu malen übernommen hatte.

8. Stiftungen Jakobs zu Schwanau und seiner Treuhänder zum Bau und zur künstlerischen Ausschmückung Frankfurter Kirchen 1473—1480.

Von Archivdirektor Professor Dr. Rudolph Jung. Ein besonders wertvoller Beitrag, der uns mit einer ansehnlichen Zahl von Künstler- und Handwerkernamen beschenkt.

9. Ein Buchtitel Christian Egenolffs mit bildlichen Darstellungen nach Dürer und anderen. Von Bibliothekar Dr. Emil Sarnow. Es handelt sich um das Titelblatt zu einem 1545 gedruckten Formelbuch. Die Vorbilder sind u. a. Dürers Melancholie und Meerwunder, die ergötzlich zu einem Bild verbunden sind.

10. Sebastian Furcks Silberplakette auf den Stadtbaumeister Joh. Wilh. Dilich im Städtischen Histor. Museum. Von Dr. Julius Cahn. Dilich (1600—1657), der Sohn Wilh. Dilichs (1575—1655), des Verfassers der Hessischen Chronik, hat mit seinem Vater die neuere Befestigung der Stadt Frankfurt angelegt. Die Plakette ist als Stichplatte benutzt worden. Furck hat von 1612—1655 in Frankfurt gearbeitet.

11. Beiträge zur Frankfurter Kunstgeschichte im 17. Jahrhundert. Von Oberlehrer Dr. Friedrich Bothe. Sehr verdienstlich. Zieht Schlüsse auf die Vermögensverhältnisse damaliger Künstler und gibt Nachrichten über ihre fahrende Habe, besonders an Kunstwerk. Es ergeben sich manche neue Feststellungen, z. B. über die einzelnen Maler v. Falckenburg.

12. Gürtel jüdischer Bräute in Frankfurt a. M. Von Bibliothekar Dr. A. Freimann. Beschreibt einen derartigen Brautgürtel und bildet ihn ab.

13. Zwei gerettete Altfrankfurter Portale. Von Architekt Privatdozent Dr. phil. Julius Hülsen. Sie stammen von einem Hause der Zeil, das 1742—1744 als kaiserliches Absteigquartier gedient hat. Der Verfasser setzt ihre Entstehungszeit auf 1690 an.

14. Die Frankfurter Kunst und Goethe. Von Professor Dr. Heuer. Überblickt die in Frankfurt zu Goethes Jugendzeit blühende Kunst der Schütz, Trautmann und Seekatz und zeigt den Wechselverkehr zwischen Goethe und der Frankfurter Kunst. Eine Zeichnung des Jubilars zu Goethes »Fuchs und Kranich« ist wiedergegeben.

15. Der nordwestliche Zug der ersten Stadtmauer von Frankfurt a. M. Von Architekt Chr. L. Thomas. Ein genauer Ausgrabungsbericht, auf Grund dessen der Verfasser seine Ansichten über das Karolingische Frankfurt und seine Ausdehnung entwickelt. *F. R.*

Mainzer Zeitschrift. Zeitschrift des Römisch-Germanischen Central-Museums und des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer, herausgegeben von der Direktion des Römisch-Germanischen Central-Museums und dem Vorstande des Mainzer Altertums-Vereins.



Jahrgang III, 1908, der neuen Folge der Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer, Mainz 1908, in Kommission bei L. Wilckens, gedruckt bei Philipp von Zabern, Großh. Hess. Hofbuchdruckerei, Mainz. (Mit 6 Tafeln in Autotypie und Steindruck und zahlreichen Abbildungen im Text.) 4°. 143 S. Preis 7 M.

Eine schätzbare Zeitschrift, deren Bereich örtlich begrenzt ist, die aber innerhalb dieser Grenzen ein weites Feld für geschichtliche, archäologische und kunstgeschichtliche Forschung findet. Ich nenne die einzelnen Aufsätze, berichte aber nur bei denen von kunstgeschichtlichem Belang kurz über den Inhalt. Besonders wichtig sind in diesem Anbetracht die Nummern 5 und 6. Sie enthalten sehr wertvolle Mitteilungen über die nicht mehr vorhandene altmainzische St. Albanskirche, die in karolingischer Zeit an Stelle eines frühchristlichen Heiligtums erbaut wurde. Die gerade in ihrer Beschränkung verdienstliche und interessante Zeitschrift, deren Arbeit im wesentlichen Mainzer Gelehrte, darunter die Direktoren des R.-G. Centralmuseums, bestreiten, hat auf Beachtung und Verbreitung Anspruch.

1. Die im Jahre 1907 gefundenen römischen und frühchristlichen Inschriften und Skulpturen. Von K. Körber. Nur einige figurale Reliefbruchstücke, zwei Köpfe aus Sandstein und ein korinthisches Säulenkapitell interessieren kunstgeschichtlich.

2. Archäologische Karte der Umgebung von Mainz. Von K. Schumacher. Ist mit einem sorgfältig gearbeiteten Lexikon aller rheinhessischen Fundorte von der neolithischen bis zur karolingischen Zeit verbunden.

3. Karl Zangemeister. Von K. Schumacher. Aus dem Biographischen Jahrbuch und Deutschen Nekrolog, Band X, 1907, abgedruckt.

4. Zur Kenntnis der frühneolithischen Zeit in Deutschland. Von P. Reinecke.

5. Zur Baugeschichte der St. Albanskirche bei Mainz. Von E. Neeb. Benutzt archivalische und literarische Quellen und eine Anzahl (meist nicht ganz zuverlässiger) Abbildungen des Albansberges und der Albanskirche aus der Zeit nach ihrer letzten Zerstörung 1552. Zeigt, daß schon in vorkarolingischer Zeit auf dem späteren St. Albansberg eine kleine Kirche bestand, von deren Mauern vielleicht noch Reste vorhanden sind. 805 vollendete Erzbischof Richulf eine große Basilika zu Ehren des hl. Alban. Die während des Baues (794) verstorbene Gemahlin Karls des Großen, Fastrada, wurde darin bestattet. In romanischer Zeit wurden kleinere bauliche Veränderungen, vielleicht auch Anbauten, vorgenommen. In gotischer Zeit und zwar, wie der Verfasser nachweist, zwischen 1297 und 1329, wurde die Kirche (vielleicht nur ihr Chor und Querschiff?) um-

gebaut und mit zwei Westtürmen versehen. Die Karolingische Basilika war ein stattlicher Bau; der innere Durchmesser ihrer Ostapsis betrug 10 Meter, die ganze Breite an der Ostseite etwa 41 Meter. Der gotische Chor maß im Inneren 11 Meter in der Breite und von der Mitte der Ostwand bis zur Mitte des Triumphbogens 17 Meter in der Länge. Ob die Kirche Richulfs eine Pfeiler- oder Säulenbasilika war, ist noch nicht ermittelt. Verwandte karolingische Kirchenanlagen, namentlich Höchst a. M. und St. Gallen, werden zum Aufschluß über den Bautypus herangezogen; die Rekonstruktion der inneren Ausstattung des karolingisch-romanischen Baus mit Altären und Grabdenkmälern wird auf Grund literarischer Quellen versucht. St. Alban, auf dessen Gelände schon in spätrömischer Zeit ein Friedhof lag, war bis ins XI. Jahrhundert eine vielbegehrte Begräbnisstätte. Nicht bloß die meisten Mainzer Erzbischöfe von Richulf bis Willigis, sondern auch viele weltliche Fürsten wurden dort beigesetzt. 1552 zerstörte Albrecht Achilles von Brandenburg Kirche und Kloster (damals Ritterstift), wie er gleichzeitig die Stifte von St. Viktor und Heiligkreuz und das Karthäuserkloster zerstört hat. Die Reste der Sakristei wurden 1603 zu einer Kapelle hergerichtet. Im übrigen blieb die Kirche Ruine und wurde als Steinbruch benutzt. Die Kapelle ging 1793 bei der Belagerung zugrunde.

6. Bericht über die Ausgrabungen der St. Albanskirche bei Mainz im Jahr 1907. Von L. Lindenschmit und E. Neeb. Der genaue und stoffreiche Bericht enthält einen Teil der tatsächlichen Grundlagen für den vorhergehenden Aufsatz und bringt einen Grundriß, der die vorkarolingischen, karolingischen und gotischen Bauanlagen, sowie die nach ihrer Entstehungszeit noch nicht festgestellten veranschaulicht.

7. Der Reliquienschatz von St. Stephan in Mainz. Zur Erinnerung an Friedrich Schneider †. Von E. A. Stückelberg. Schildert, wie der Verfasser mit dem verstorbenen Prälaten den Inhalt zweier Schränke im Chor der Stephanskirche nutersucht hat. Außer Gegenständen rein kirchlicher Bedeutung befinden sich darin ein Gewand des Erzbischofs Willigis, merkwürdige gläserne Reliquienbehälter, mittelalterliche Stoffe, Limousiner Arbeiten, eisenbeschlagene gotische Reliquienkästen. Schneider hat selbst das Heiltum von St. Stephan veröffentlichen wollen. Es ist leider nicht geschehen. Der feine, stimmungserregende Aufsatz erweckt den Wunsch, daß sich jemand der Sache annähme.

8. Zwei im Frühjahr 1908 in Bingen gefundene Inschriftsteine. Von A. Oxé. Bruchstück eines Soldatengrabsteins und Grabschrift eines Priesters Ätherius.

9. Zur Geschichte der Mainzer Synagogen. Von S. Salfeld. Exegese einiger Inschriftsteine. Ein löblicher Beitrag zur Geschichte der uralten und sehr angesehenen jüdischen Gemeinde in Mainz.



10. Ein verschwundenes Erzbischofsdenkmal des Mainzer Domes. Von E. Neeb. Weist auf Grund zweier Zeichnungen, die der Verfasser auf der Mainzer Stadtbibliothek entdeckt hat, den Rest eines Grabdenkmals, vermutlich des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein (gest. 1249) nach. Ein andres Denkmal desselben Erzbischofs ist noch im Mainzer Dom erhalten.

11. Kleinere Beiträge zur Mainzer Geschichte, vornehmlich im 17. Jahrhundert. Von Dr. H. Schrohe. Nur Abteilung II: Nachweise über einzelne Mainzer Künstler und Kunsthandwerker, hat kunstgeschichtliches Interesse. Aber bei keinem dieser Bildhauer, Maler, Glasmaler, Kupferstecher usw. überschreitet das Ansehen die Örtlichkeit.

12. Neuerwerbungen des Mainzer Altertumsvereins. Von L. Lindenschmit. U. a. ein (wohl ottonisches) Elfenbeinrelief und ein schöner (niederrheinischer? vlämischer?) Elfenbeinkruzifixus aus dem 17. Jahrhundert.

13. Jahresbericht des R.-G. Centralmuseums April 1906/7.

F. R.

Josef Weiß. Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler. Neue archivalische Beiträge. Histor.-polit. Blätter. München 1908. CXLII S.

Weiß veröffentlicht hier zum ersten Male eine Reihe von Schriftstücken aus den Jahren 1627—1633 über Erwerbung von Kunstwerken aus Forchheim, Köln, Meßkirch, Neumarkt, Nürnberg, Stendal und Niedersachsen durch Maximilian I. Es sind Beiträge, die das Bild, das uns Reber in seinem »Kurfürst Maximilian als Gemäldesammler« von dem fürstlichen Sammler entwirft, ergänzen, indem sie wichtige Aktenstücke über Hauptwerke Dürers z. B. den Hellerschen und Paumgartnerschen Altar und die Vier Aposteln zu den bereits bekannten hinzufügen. Von besonderer Bedeutung für die Kunstgeschichte sind die Nachrichten über verloren gegangene und bis jetzt unbekannte Werke Dürers. So wendet sich Maximilian an Tilly mit dem Auftrag, nach einem Altarbilde Dürers zu Stendal zu forschen: »Wür werden glaubwürdig bericht, das zu Stendel in der Markh Brandeburg in Unser L. Frauen Khirchen zu hinderist under der Orgl ein Altar sey mit St. Hieronimi Bildtnuß (so zweymal aufgethan) mit doppelten Flüglen vom Albrecht Dürer A° 1511 gemalt.« Den Verkauf des Altares bewilligte der Rat von Stendal im September 1627. Aldringen, der an Maximilian ein Gutachten, das leider nicht mehr vorhanden ist, übermittelte, übergab den Altar einer Proviantfuhre nach Hessen, von wo aus er ihn weiterbefördern wolle. Das weitere Schicksal des Altars ist gänzlich unbekannt. Ob er zerstört wurde, oder den Schweden in die Hände fiel, oder ob ein spanischer General ihn in seine Heimat entführte, wohin ja so manches deutsche

Kunstwerk geschleppt wurde, ist ungewiß. Daß es sich um einen »Dürer« handelte, ist sehr wahrscheinlich, da Maximilian und seine Vertrauensmänner sich sehr wohl auf dessen Werke verstanden (vgl. die auf Seite 560 abgedruckte Bemerkung Maximilians über Zurückweisung von Kopien nach Dürer). Diese Wahrscheinlichkeit erscheint um so gesicherter, da sich Dürer in den Jahren um 1511 wiederholt mit der Darstellung des hl. Hieronymus beschäftigte.

Aus der Korrespondenz Maximilians mit seinem Bruder, Kurfürst Ferdinand von Köln, erfahren wir von weiteren Werken Dürers in Köln, so von einer Tafel mit U. L. Frauen und einem Laurentius. Außerdem auch von Altären in der Augustinerkirche und in Lyskirchen. Doch ist mit diesen Angaben wenig zu machen, da sie ziemlich dunkel gehalten sind. Auch über einige Gemälde Cranachs erhalten wir manche Nachrichten, so bemühte sich der Kurfürst um »ein gemaltes U. L. Frauen Bildt mit dem Christkindlein, so ein Weintrauben in der Hand, von Lucas Cronach«, das in Neumarkt in Verwahr sei, ferner um ein Bild aus Forchheim: »Christus und die Ehebrecherin«.

Auch den Meistern aus Italien wendet Maximilian sein Interesse zu. Er verhandelt mit dem aus Krakau stammenden Stenzel Schilling in Nürnberg über den Ankauf eines angeblichen Michelangelo, einer Tafel, auf »welcher die Rais der Allerheiligsten Muetter Gottes mit irem Khind und Joseph in Aegipten« gemalt sei. Jedoch blieb seine Unterhandlung erfolglos. Zweien ihm angebotenen Bildern gegenüber verhielt sich Maximilian leider ablehnend, leider, denn es handelte sich um einen Tizian: »Die drei Lebensalter« und um einen Corregio: einer »Vermählung der hl. Katharina«. Ebensowenig kam ein Ankauf von Bildern aus der Stiftskirche zu Meßkirch zustande, nämlich »2 Täfelein« von den Nebenaltären mit der Verspottung Christi und Christus vor dem hohen Rat. Von großem Interesse für die kunstgeschichtliche Forschung ist ein Verzeichnis von Künstlern aus der Mark Brandenburg und Niedersachsen, sowie über Werke derselben. Maximilian schickte diese Aufstellung an Aldringen, der ja auch die Unterhandlung wegen des Stendaler Altares leitete. Der Bericht sei im Auszuge hier wiedergegeben:

»Zu Schwatt [Schwedt] in dem Schloß ist ein berhüemtes Stukh, wie Christus mit den 2 Juengern nach Emaus geet, hats ein berhüemter Maister, der Goldtbekh genandt, gemaldt.

Bei Perlin gegen Bernau, Landsberg und Lieuenwaldt ist ein Ort Marzian [Marzahn] genandt, alda in der Khirchen ein Maria Bild mit dem Khindlein und Joseph auf Holz, dabei des Malers Nam, aber solcher mir nit mer in der Gedechtnuß ....

Zu Prenzlau in der Markh bei Reppin ist ein Stükh das Nachtmal Christi von einem Maler Truekhokh oder Cruekhokh genandt gemalt . . . .

Lestlich hat es in Nider Saxen und Brandeburg viel berhümbte Maister gehabt, alß zu Spandau einen, Duxi genant, jtem den Goldbökh, wider einen andern der Schrötter, dan einen denn Tanneberger genandt, jtem den Chruchekhokh und andere mehr, so vor ongefehr 100 Jaren gearbeitt . . . .« Es wäre gewiß außerordentlich interessant, wenn sich Werke dieser Meister noch nachweisen ließen, zumal ja diese Gegenden im Vergleich zu Süddeutschland nicht reich an uns bekannten Künstlern ist.

Im letzten Teile seines inhaltreichen Aufsatzes behandelt Weiß die Frage nach der Plünderung der Galerie Maximilians durch die Schweden und die Bemühungen des Kurfürsten um die Wiedererlangung der entführten Kunstschätze. *Dr. A. Feigel.*

Der neue Smith (II. Band)[1].

Überraschend schnell bringt uns Dr. Hofstede de Groot den II. Band seines Riesenwerkes, diesesmal freilich unter Mitarbeitung von Kurt Freise. Ein dickes Buch, von beinahe 700 Seiten, das nur zwei Malern, Aelbert Cuyp und Philips Wouwermans gewidmet ist. Ich schreibe Wouwermans im Gegensatz zum Verfasser, der an der alten Schreibweise festhält. Ich werde gleich sagen weshalb. In einem Vorwort sagt Dr. de Groot, weshalb er sich soviel wie möglich bei Bildern aus Privatsammlungen der Kritik über Qualität und Erhaltung enthalten hat. Man kann dem nur beipflichten. Es ist auch nicht angenehm für den Sammler, der seine Sachen mit Liebe zusammengebracht hat, auf ewige Zeiten seinen Cuyp, seinen Wouwermans im »Smith« als: langweiliges Bild, ziemlich verdorben, usw. gedruckt zu sehen. Trotz seines Versprechens sehe ich doch bei einem Cuyp in Privatbesitz: der Hund ist schwach, der Gesichtsausdruck des Knaben nicht angenehm. Bei einem echten und bez. Bild sollten auch solche Bemerkungen dem Leser vorenthalten bleiben; er kann sie selbst machen, wenn er das Bild unter die Augen bekommt.

Das einleitende Wort bei Cuyp ist wieder vortrefflich geschrieben, inhaltsreich bei sehr knapper Form. Nur einige kurze Bemerkungen möchte ich mir erlauben. Der Verfasser behauptet, daß Cuyp zu den sehr wenigen großen Künstlern zu rechnen sei, deren Werke von den Zeitgenossen bereits geschätzt wurden und die deshalb nicht unter äußerer Not leiden mußten.

---

[1]) Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Von Dr. C. Hofstede de Groot. Eßlingen und Paris. (F. Kleinberger.)

Eben im Begriff, die leider nur sehr unvollständig erhaltenen Dordrechter Notariatsprotokolle durchzulesen, finde ich während Cuyps Leben dessen Bilder auf 15—30 Gulden (auch noch im Jahre 1688) taxiert. Sein Vater starb nicht unbemittelt, aber es war durch seine Heirat (1658) mit einer sehr reichen Witwe, daß Cuyp in die angenehme Lage versetzt wurde, nicht um das liebe Brot malen zu müssen. Daß er trotzdem so fleißig war, daß er in seinen späteren Arbeiten immer Bedeutenderes und Genialeres gab, beweist nur, daß er wirklich ein großer Künstler, ein Meister von Gottes Gnaden war. Ob es aber eine »Legende« ist, daß er nur aus Liebhaberei malte? Ich glaube kaum. In keinem Dokument habe ich noch das Wort »Schilder» hinter seinem Namen gesehen, das bei seinem Vater nie fehlt. Wohl aber heißt er immer: de Heer Aelbert Cuyp! Leider ist kein Inventar von seinem Nachlaß vorhanden; und ich fürchte, wir werden über diese Frage kaum den vollen Aufschluß finden. Ich glaube aber, daß de Groots Vorstellung, als wäre Cuyp durch große und ihm unangenehme Bestellungen gehetzt worden, irrig ist. Er verkehrte mit den vornehmsten Einwohnern Dordrechts als seinesgleichen, und da hat er wohl manches Bild aus Gefälligkeit gemalt.

Vorläufig ist das letzte Wort in dieser Frage noch nicht gesprochen.

Ich empfehle ganz besonders die ausgezeichnete Charakteristik Cuyps in diesem Vorwort; man sieht seine Bilder beim Lesen vorüberziehen in ihrer sonnigen Wärme, ihrer goldigen Glut. Sehr richtig auch, was Verfasser über die Ungleichheit von Cuyps Bildern sagt, und ich stimme ihm gerne bei, wenn er ausführt, wie gerne wir diesem Maler eine Anzahl geringere, flüchtigere Arbeiten[2]) verzeihen, sobald wir wieder vor einem seiner Meisterwerke stehen, darin die Atmosphäre »von Feuchtigkeit durchtränkt und von warmem Sonnenglanz erfüllt ist. Die Schönheit der Dordrechtschen Landschaft, der holländischen Luft und Sonne haben das Herz des Künstlers ganz erfüllt, und die aus solcher Stimmung heraus geschaffenen Werke lösen in dem empfänglichen Betrachter ähnliche Gefühle freudiger Dankbarkeit und Lebensbejahung aus.«

Über 800 Nummern zählt der Katalog auf; aber wir können wohl wenigstens 200—250 davon streichen als unsichere Angaben alter Kataloge, Bilder die zwei- oder dreimal erwähnt werden, usw. Es bleibt dann doch noch ein stattliches Oeuvre übrig.

---

[2]) Es bleibt auch noch eine offene Frage, ob Cuyp nicht schon bei seinem Leben geschickte Nachahmer gehabt hat, deren Werke hie und da jetzt als Cuyps gelten. In einem Inventar eines sehr reichen Dordrechter Herrn fand ich, neben Landschaften Cuyps auch große Landschaften von Richard Farrington hängen (um 1690). Dieser Farrington lebte zwischen 1650—1665 in Dordrecht und war mit der Tochter eines angesehenen Glasmalers verheiratet.



Bei Nr. 437 »Reisende in einer Gebirgslandschaft« möchte ich bemerken, daß mir bei genauer Vergleichung dieses Bild bestimmt als Kopie nach Nr. 425 bei Lord Scarsdale vorkam.

Sehr lehrreich ist der Schluß über die Schüler und Nachahmer Cuyps.

Bei Wouwermans schrieb de Groot auch ein sehr interessantes Vorwort. So kann nur einer schreiben, der mit fast sämtlichen Arbeiten eines Meisters vollständig vertraut geworden ist. Mit Recht rühmt er die Dünen- und Strandansichten mit nur wenigen Figuren als Wouwermans' beste Bilder. Er hätte noch etwas mehr über die frühen Bilder sagen können, jene hellen »warmen« Wouwermans, auf braunem Grunde, fast immer auf Holz gemalt, im Gegensatz zu den schwarzen und grauen Spätbildern, überladen von Figuren, die meist auf Leinewand gemalt sind. Schöne Exemplare davon sind der einzelne Schimmel im Ryks Museum und der Halt auf der Jagd (hier N. 654) im Haag.

Warum ich Wouwermans, mit s, schreibe? Weil die drei Brüder — Maler Philips, Pieter und Jan sich selbst immer (auch bei Gelegenheit der schönen Unterschrift von Philips' Testament) mit s geschrieben haben. Philips war ein kultivierter Maler, der doch wohl wußte, wie er seinen eigenen Namen schreiben mußte. Sein Vater hieß nur Paulus Joosten. Seine Mutter aber Maycken Wouwermans, und die Kinder nahmen, wie das damals in Holland mehr vorkam, den Namen der Mutter an.

Eins wundert mich: daß de Groot erzählt, Wouwermans habe 1672 seiner Tochter eine Mitgift von 20000 Gulden gegeben bei ihrer Heirat! War der Maler damals doch schon seit 4 Jahren nicht mehr im Lande der Lebendigen. Und — ich hoffe später mehr darüber zu erzählen — soviel kann ich schon verraten, daß Wouwermans (der 7 Kinder und eine Witwe hinterließ), nicht so reich geworden war, daß er jedem 20000 Gulden geben konnte. Ich weiß nicht, ob er überhaupt wohl jemals 20000 Gulden besessen hat!

Ob Wouwermans wirklich große Reisen gemacht? Vielleicht ist er kurze Zeit in Frankreich gewesen; sein Bruder starb ja in Paris, und höchstwahrscheinlich hat auch Philips dort geweilt. Wenn er aber vor seiner Heirat, resp. vor seiner improvisierten Hochzeitsreise (als er erst 19 Jahre alt war), Italien besucht haben soll, muß er schon außerordentlich jung seine Südreise angetreten haben. Vielleicht geben uns die Archive auch darüber noch einmal Aufschluß.

Mit dem Verfasser staunen wir über die ungeheure Menge Bilder, die Wouwermans' Namen tragen, und die er innerhalb dreißig Jahren gemalt haben muß. Vergessen wir nicht: auch Wouwermans ist schon früh vortrefflich kopiert, viele Bilder in alten Auktionskatalogen ihm zuge-

schrieben, sind von seinem Bruder Pieter — wir dürfen von den 1165 Nummern des neuen Smith wohl 300—400 Stück abziehen als unsichere oder doppelt oder drei, vier Male erwähnte Bilder — es bleiben doch noch immer über 700 Werke übrig, worunter solche, wie die großen Schlachten in Petersburg, Mauritshuis und bei Dowdeswell in London, umfangreiche Bilder, die geraume Zeit in Anspruch genommen haben müssen. Und von Collaboration wissen wir nichts. Höchstens könnte sein Bruder Jan ihm etwas bei der Landschaft geholfen haben. Und das wieder gewiß nicht in seinen späteren Arbeiten. Alle Achtung vor diesem Fleiße, nur zu vergleichen mit dem Fleiße, womit der Verfasser diese für ihn oft gewiß recht unerquickliche, aber für uns alle so nützliche Arbeit zu Ende gebracht hat. *A. Bredius.*

W. L. Schreiber und **Paul Heitz**. Die deutschen »Accipies« und Magister cum discipulis-Holzschnitte, als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung. Mit 77 Abbildungen. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 100. Straßburg. I. H. Ed. Heitz. 1908.

Inhalt und Absicht des Buches sind in seinem Titel umschrieben. Es handelt sich um eine Zusammenstellung der Schulszenen darstellenden Holzschnitte, die jeweils als Titelbild den verschiedenen Schulbüchern eines Verlages vorangestellt zu werden pflegten, und die als vielbenutzte Stöcke — eine andere Art von Druckerzeichen — zur Bestimmung unbezeichneter Drucke gute Dienste zu leisten vermögen. Sorgfalt und möglichste Vollständigkeit in der Zusammenstellung des Materials, das wichtigste für ein solches in erster Reihe praktischen Zwecken dienendes Buch, gewährleistet schon der Name des Verfassers, und Stichproben bestätigen durchaus die Zuverlässigkeit. Die Anordnung nimmt lediglich auf die Möglichkeit rascher Orientierung Rücksicht. Nach der Anzahl der Schüler werden die Holzschnitte in Gruppen gesammelt Beinahe alle in Frage kommenden Darstellungen sind in Abbildungen beigegeben, und rasch orientierende Beischriften heben die dem ersten Blick oft nur schwer kenntlichen Unterschiede der einander nahe stehenden Holzschnitte gut heraus.

Zu bedauern ist, daß aus äußerlichen Rücksichten, um eine Aufnahme in die Heitzschen »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«, die mit dem vorliegenden Bande ihre hundertste Nummer erreicht haben, zu ermöglichen, das Thema auf die deutschen Schuldarstellungen beschränkt wurde, zumal Schreiber selbst den Nachweis führt, daß der Brauch und mit ihm die Vorbilder für einige der Haupttypen aus dem Auslande stammen. So kommt es, daß für die Reihen zusammengehöriger Holz-

schnitte gerade die Anfangsglieder an einigen Stellen fehlen, so für den Holzschnitt des Johann Amerbach, der der erste deutsche Drucker war, der einen Stock schneiden ließ, um ihn für verschiedene Schulbücher seines Verlages zu verwenden, das Vorbild aus der Offizin des Gottfried de Os in Gouda (leicht zugängliche Abbildung in Diederichs Monographien Bd. IX S. 51), für das Schulbild des Cornelius von Zürichsee in Köln die Vorlage des Gerard Leeu in Antwerpen und für den »magister cum discipulis« des Augsburger Hans Schaur das entsprechende Blatt des Richard Paffroet zu Deventer (abgebildet in Diederichs Monographien Bd. IX. S. 38). In dem von Johann Amerbach verwendeten Holzschnitt Nr. 15 endlich hat sich doch wohl, wie auch Schreiber vermutet, ein niederländisches Originalwerk eingeschlichen.

Wenn diese Bemerkungen weniger den unmittelbaren Zweck des Buches treffen als das kunsthistorische Ergebnis, das gleichsam als Nebenprodukt der Arbeit abfällt, so zielen ebenfalls nur auf dieses ein paar Einwendungen, die gegen Beziehungen einzelner Holzschnitte untereinander, wie Schreiber sie aufstellt, zu erheben sind. So will es nicht einleuchten, daß der Augsburger Holzschnitt (Nr. 2) eine wenn auch freie Bearbeitung der frühesten Darstellung dieser Art, die um 1473 bei Martin Flach in Basel erschien (Nr. 1), sein soll. Auf der anderen Seite wird versucht, denselben Augsburger Holzschnitt in ein Abhängigkeitsverhältnis zu dem Quentellschen Accipiesschnitt von 1490 (Nr. 18) zu setzen. Es ist nicht abzusehen, wie beides sich miteinander vertragen soll, aber auch die letztere Beziehung will durchaus nicht einleuchten. Es sei nur kurz darauf hingewiesen, daß auch die Angabe, der Reutlinger Schnitt Nr. 61 habe für den ebenfalls Reutlinger Nr. 62 und den Ulmer Nr. 34 als Vorlage gedient, zum mindesten in dieser Form kaum haltbar ist, und daß es ebenso zuviel gesagt scheint, wenn der Quentellsche Holzschnitt Nr. 47 eine Kopie des ebenfalls Kölnischen Accipiesschnittes Nr. 66 genannt wird, wenn auch die Möglichkeit einer Beziehung in diesen Fällen zugestanden sein soll.

Zum Schluß sei auf eine Feststellung hingewiesen, die über den engen Rahmen des vorliegenden Buches hinaus allgemeineres Interesse beansprucht, nämlich auf den Nachweis, daß die Beliebtheit eines künstlerisch nicht eben hochstehenden und bereits veralteten Holzschnittes aus Quentells Offizin (Nr. 18), der seit 1495 an verschiedenen Orten kopiert und eifrig benutzt wurde, nur darauf zurückzuführen ist, daß man den Käufer glauben machen wollte, er habe einen Quentellschen Druck vor sich. Es handelt sich also um Nachahmung der Schutzmarke eines beliebten Fabrikates und um einen der Fälle, die uns lehren müssen, daß auch in der Kunst die Deutung der Zusammenhänge aus rein künstle-

rischen Motiven nicht in allen Fällen zureicht. Wenn der Forscher heut gegen die Irrtümer, die hervorzurufen diese Nachahmungen geradezu bestimmt waren, gesichert ist, so dankt er es der sorgfältigen Zusammenstellung in Schreibers Buche. *Curt Glaser.*

Graphische Gesellschaft.

Die zwei neuen Veröffentlichungen — die siebente und achte —, die die graphische Gesellschaft zum Abschluß des dritten Jahrganges ihres Bestehens den Mitgliedern überreicht, unterscheiden sich von ihren Vorgängerinnen durch die größere Mannigfaltigkeit ihres Inhalts, denn sie geben nicht wie sonst zusammenhängende Folgen oder das graphische Oeuvre eines Künstlers, sondern die Zusammenstellung erfolgte nach äußeren Gesichtspunkten. »Holzschnitte der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin« werden von Max Lehrs herausgegeben und »Inkunabeln der deutschen und niederländischen Radierung« von Gustav Pauli.

Wie in allen Veröffentlichungen der Gesellschaft, so sind auch hier die Wiedergaben durchaus mustergültig. In absolut zuverlässigen Lichtdrucken sind die frühen Holzschnitte des Berliner Kabinetts reproduziert, vier davon farbig, und der Vergleich zeigt, daß auch hier das Mögliche geleistet ist in der Annäherung an das originale Kolorit. Die Publikation umfaßt die stattliche Zahl von 31 Blättern, die dem Stile nach in chronologischer Reihe geordnet vom Anfang bis in die Mitte des XV. Jahrhunderts führen. Die sehr bedeutende Sammlung von Inkunabeln des Holzschnitts im Berliner Kabinett, die erst im vergangenen Jahre durch die letzte noch von Lehrs veranstaltete Ausstellung weiteren Kreisen bekannt wurde, ist hier in ihrem weitaus interessantesten und wichtigsten Teile der Forschung zugänglich gemacht, und es ist mit Genugtuung zu begrüßen, daß diese Sammlung, die länger als viele, weit geringere der Erschließung harren mußte, nun im Gegensatz zu manchen anderen eine in jeder Hinsicht würdige Veröffentlichung gefunden hat.

Nicht weniger interessant und reichhaltig ist die Zusammenstellung von Inkunabeln der Radierung, die Gustav Pauli gibt. Auch hier ist die Klarheit der Reproduktionen sehr zu rühmen, die die im Druck oft unvollkommenen Versuche einer noch unausgebildeten Technik mit aller wünschbaren Treue wiedergeben. Den Anfang macht Daniel Hopfer, der bewegliche und vielseitige Augsburger, der weniger durch Originalität als durch Geschicklichkeit ausgezeichnet, in seinem graphischem Werke uns die Erinnerung an manche verlorene Schöpfung der Genossen seiner Kunst und Heimat bewahrt hat. So zeigt der Schmerzensmann auf

Tafel III der vorliegenden Publikation (Eyßen 29) unverkennbar den Stil des älteren Holbein. Das Blatt reicht der Erfindung nach noch in das XV. Jahrhundert zurück und ist im Charakter weitaus das altertümlichste der Folge. Mit ihm und dem zwischen 1501 und 1507 sicher zu datierenden Kunz von der Rosen stellt Daniel Hopfer sich als der erste dar, der die Ätzung auf Eisen zum Zweck des Druckes übte. Auf die Werke der Hopfer, denen sich 3 interessante Blätter des Meisters C. B. anschließen, folgen die 2 Radierungen des in allen Techniken erfahrenen Schweizers Urs Graf, und zeitlich mit dessen Arbeiten fallen auch bereits Dürers erste Versuche in der Radierung zusammen, die in dem wuchtigen Blatte der Kanone ihren Höhepunkt und Abschluß finden. Ob, wie Pauli will, der Stil dieses Blattes, das mit seinem markigen Strich mehr dem Holzschnitt sich nähert als der Feinarbeit des Kupferstichs, und ob das große Format überhaupt der Radierung ihrem Wesen nach allein angemessen sei, scheint allerdings fraglich. Die spätere Entwicklung der Technik schlägt vielmehr in der Hauptsache die Wege ein, die etwa in den sehr reizvollen, winzigen Blättchen aus der Marienlegende von Hans Sebald Beham vorgezeichnet sind. Altdorfers Holzschnitte, denen diese Radierungen des Beham nacherfunden sind, erscheinen hier in eine persönlichere, beweglichere, der kapriziösen Erfindung besser angemessene Sprache übersetzt. Von Altdorfer selbst war das Bedeutsamste im Bereich der Radierung, seine Landschaften, schon in einer früheren Veröffentlichung der Gesellschaft vorweggenommen. So blieben hier nur die Landschaftsradierungen des Jakob Binck, die an ihr Vorbild nicht heranreichen. Von der Vielseitigkeit dieses schwer zu fassenden Meisters geben die italianisierenden Blätter, die auf seine Landschaften folgen, auch hier Zeugnis. — In einem anderen Sinne als in Deutschland wird in den Niederlanden die neue Technik der Radierung gehandhabt, nicht so sehr als eigene Ausdrucksform, vielmehr als Hilfe und Surrogat des mühsameren Stiches. So wird man in Lucas van Leydens prachtvollem Maximilianporträt erst bei eingehendem Studium die radierten von den gestochenen Linien unterscheiden. Neben Leydens schönen Arbeiten verdienen noch die interessanten Blätter des Meisters mit dem Krebs hervorgehoben zu werden.

Das Ergebnis ist, daß schon in den ersten Stadien der Radiertechnik alle Möglichkeiten ihrer späteren Entwicklung vorgebildet sind, der offene, breite Strich der tiefgeätzten Furche, die Beweglichkeit der leicht zu handhabenden Radiernadel und endlich die Feinarbeit, die alle technischen Möglichkeiten nutzt, die sich nicht ihrem Materiale überläßt, sondern der alles nur Mittel ist, ein vorausgewolltes Endziel zu erreichen.

Die Ausstattung der Publikationen zeichnet jene einfache Sachlichkeit aus, die in jeder Hinsicht charakteristisch ist für den Geist des Unternehmens. Die vorhandenen Mittel sind nicht für schönfärberische Kunststücke benutzt, wie etwa das heut vielfach beliebte Auflegen auf verschieden getönte Untersatzpapiere, das bei Veröffentlichungen in Buchform immer etwas Peinliches hat und außerordentlich unpraktisch ist, weil jedes Umblättern das aufgelegte Blatt gefährdet, sondern alle Mittel werden darauf verwendet, eine möglichst große Zahl zuverlässiger Reproduktionen zu schaffen. Da die Leistungsfähigkeit der Gesellschaft mit der Zahl ihrer Mitglieder sich steigert, ist zu wünschen, daß diese neuen Publikationen, die gerade durch die Vielseitigkeit ihres Inhalts auf ein weites Interesse rechnen dürfen, dem Unternehmen neue Freunde werben mögen. *Curt Glaser.*

Dr. Paul Kaufmann. Johann Martin Niederee, ein rheinisches Künstlerbild. Straßburg, Heitz 1908.

Neben anderen Vergessenen und Verkannten wurde auch Niederee durch die deutsche Jahrhundertausstellung zu Berlin 1906 wieder ins Licht gerückt. Daß Niederee bei dieser Gelegenheit entdeckt werden konnte, war wesentlich das Verdienst seines rheinischen Landsmannes, der jetzt auch sein Leben in herzlicher Meinung geschrieben hat. Dieses Leben war kurz, denn es umfaßt nur 23 Jahre, es war hart, denn es ist unter Not und Entbehrungen verlaufen. Nur von aussichtreichen Anfängen einer Laufbahn ist zu berichten. Wer dabei mit hohen Worten lobt, kann sich auf Peter von Cornelius berufen, der seinen jungen Schützling überaus pries und ihn einmal mit Dürer verglich, nicht beiläufig und ungefähr, sondern als ein gleichwertiger wird Niederee neben Dürer gestellt. Die Urteile und Vergleichungen der Künstler waren schon vor 50 Jahren durch Überschwang unleidlich. Sicher war Niederee kein Dürer, aber er besaß vortreffliche Anlagen, die ihn bei längerem Leben gewiß auf eine beträchtliche Höhe gebracht hätten. Wenn Cornelius in einer Eingabe an König Friedrich Wilhelm IV., um Niederee Erleichterungen im Militärdienst zu verschaffen, sagt: »er hat dasjenige von der Natur gratis erhalten, wonach andere ihr ganzes Leben lang vergebens ringen« so ist das nur wenig übertrieben. Der König selbst urteilte kühler, er fand, daß Niederee in der eingesandten Zeichnung »ein entschiedenes Talent an den Tag gelegt habe«. Was dem Könige, Cornelius und der ganzen offiziellen Kunstwelt nach damaligem Geschmack an Niederee so wohl gefiel, war einmal seine flinke Fertigkeit im Zeichnen. Cornelius äußerte sich darüber: »Nur wenige Striche tat er mit dem Blei, dann ging er schnell und kühn mit der Feder los und

arbeitete mit unglaublicher Schnelligkeit und Sicherheit.« Von Farbe ist in allen Urteilen von Zeitgenossen nie die Rede. Die technische Fertigkeit imponierte zumeist dem Künstler, der König und andere fanden natürlich mehr zu rühmen an Niederees Kompositionen, was von diesen in Berlin bekannt wurde, behandelte ausnahmslos religiöse Gegenstände. Sie konnten auch wohl gefallen, trotzdem allerlei Erinnerungen, wie sie lernende Künstler naiv als Eigenes geben, zu erkennen sind und wohl damals schon erkannt wurden. Aber aus der kleinsten und bescheidensten spricht die frohgemute Gottseligkeit, die Niederee als rheinisches Erbteil besaß und der er so eindringlich Ausdruck zu geben verstand. Eine andere bessere Heimatgabe hat erst die jüngste Zeit in Niederees Arbeiten schätzen gelernt. Malerischer Sinn zeichnet den Rheinländer aus, seitdem er sich künstlerisch betätigt. Schon in seinen romanischen Kirchenbauten wird sie deutlich. Bei Niederee wird die ererbte malerische Begabung seines Stammes, eine glückliche aber nicht notwendige Ergänzung, durch einen frischen Farbensinn gesteigert. Das schmale Verzeichnis der hinterlassenen Werke Niederees umfaßt 47 Nummern, die sich auf die 6 Jahre von 1847—53 verteilen. Darunter nur 14 Ölgemälde, die beinahe sämtlich in Linz und Düsseldorf entstanden sind vor der Übersiedelung nach Berlin. Diese Ölgemälde sind mit nur einer Ausnahme (die Nonne auf dem Friedhof) Bildnisse und Kopfstudien. Porträtieren mochte Niederee aber gar nicht, er nennt es einmal »eine fürchterliche Aufgabe« und »einen Gang in fremden Stiefeln«. Die gemalten Bildnisse sind aber gerade das, was uns heute von Niederees Kunst am besten gefällt, sicher auch das, was dauernd in Schätzung bleiben wird. Sein Biograph macht auf die Ähnlichkeit mit den Bildern von Julius Oldach, Erwin Speckter und Friedrich Wasmann aufmerksam. Die Übereinstimmung ist frappant. Ein Zusammenhang zwischen den Hamburgern und dem Rheinländer ist aber nicht zu konstruieren. Aus der Gleichartigkeit ihrer gemalten Bildnisse spricht der deutsche Zeitstil, wie er in den Niederungen der Kunst, in die die akademischen Meinungen nicht drangen, gewachsen ist. Vor den Bildern der Nordländer, jedenfalls vor denen Oldachs und Speckters, zeichnen sich die Niederees durch eine fröhliche Farbigkeit aus. Durch diese Bildnisse, die er selbst nicht sonderlich hoch einschätzte, wurde Niederee nach einem halben Jahrhundert des Vergessens wieder bekannt, an ihnen haftet sein später Nachruhm. Einmal erworben, wird er nicht mehr verklingen, zumal mit ihm die Erinnerung an ein ergreifendes Menschenschicksal lebendig wird, das nach kürzester Blüte rasch verging, zumal uns jetzt das Ergehen des Jungverstorbenen in warmherziger Erzählung gegeben ist. Gern wird der Verfasser, der ein



hohes Reichsamt bekleidet und das schöne Buch seinen knapp bemessenen Erholungstagen abgerungen hat, auch da Nachfolge finden, wo er überzeugen will, daß sein Held bei längerem Wirken eine höchste Spitze erreicht hätte. Es kann sich ja nur um einen Glauben handeln, der unter der Voraussetzung geteilt werden kann, daß Niederee bei weiterem Leben in die rheinische Heimat zurückgekehrt wäre. Denn nur da hätte sich seine koloristische Begabung, durch die er allein seine Umgebung überragte, selbständig entfalten können. Dieses seines besonderen Vorzugs war sich aber Niederee selbst noch kaum bewußt geworden. Cornelius hat es nicht erkannt. Wohler als sonst die Rheinländer fühlte sich Niederee in Berlin. Mit hoher Verehrung und beinahe willenlos sah er zu Cornelius auf, zu großer Dankbarkeit war er ihm verpflichtet. Da ist es wenig wahrscheinlich, daß er rechtzeitig zum Entschluß des Fortgehens gekommen wäre. Und wenn, dann wäre er zunächst in das verderbliche Italien geraten. Sein malerisches Talent war in Gefahr, bald zu verkümmern. Berlin und die Farblosen hätten Niederee niedergezwungen.

J. S.

August L. Mayer. Jusepe de Ribera. Mit 59 Abbildungen in Lichtdruck. Kunstgeschichtliche Monographien X. Leipzig 1908. Karl W. Hiersemann. 196 S.

Von den typischen Merkmalen der Erstlingsarbeiten erscheint dieses Buch ziemlich frei. Die erstaunlich vollständige Kenntnis der Monumente, der unter Riberas Namen in fast allen Galerien Europas ausgestellten Gemälde, und das sichere Urteil über die Qualität jedes dieser Bilder machen den Band zu einem reifen, fertigen und sehr nutzbringenden Beitrag. Niemand vor dem Verfasser hat annähernd so viel kritische Aufmerksamkeit den Schöpfungen dieses Meisters zugewendet.

Abgesehen von einer gewissenhaften Prüfung der spärlichen Nachrichten von den Lebensumständen Riberas, wobei sich nichts Neues von Belang ergibt, abgesehen von mehreren Exkursen und einer zusammenfassenden Charakteristik, enthält der Band die Aufzählung der Arbeiten Riberas in der historischen Folge. Da ziemlich viele Bilder inschriftlich datiert sind — von 1626 bis 1652 (einige Radierungen haben noch frühere Daten) —, ist die Aufreihung nicht allzu schwierig. Die Entwicklung der Riberaschen Kunst wird aus diesem Kataloge leider nicht so deutlich, wie der Verfasser gewünscht haben mag. Einmal weil der Leser bei der ermüdenden Lektüre — fast ein halbes Hundert echter Bilder werden besprochen — den Überblick verliert und dann (hier widerspreche ich dem Verfasser) weil diese Entwicklung nicht eine einfache und schöne Entfaltung ist.

Die charakterisierenden Sätze, die der Verfasser dem Meister widmet, erscheinen in der Hauptsache zutreffend. Relativ dürftig ist die kunstgeschichtliche Einordnung. Ribera ist Spanier, das wird deutlich, Schüler Francisco Ribaltas, er ist Valencianer, anders als Velazquez und als Murillo. Früh aber kam er nach Italien und war lange in Neapel tätig, er nahm und gab auf italienischem Boden und wurde ein Glied in der Kette der italienischen Kunst. Davon ist wenig die Rede. Namentlich wird, wie mir scheint, die Bedeutung Caravaggios unterschätzt.

Der Verfasser isoliert seinen Helden und überschätzt ihn. Dies freilich ist doch eine Eigenschaft der Erstlingsarbeiten. Der Verfasser hat nicht stets den rechten Abstand von seinem Thema. Dafür ein Beispiel: Ribera ist viel nachgeahmt worden. Mit den Kopien, Nachahmungen, Karikaturen des Riberaschen Stiles, hat der Verfasser sich wacker herumgeschlagen, in dem schönen (und erfolgreichen) Streben, das »Werk« des Meisters von allen falschen Zutaten zu reinigen. So hat er wieder und wieder Riberas Originale mit trübereren und schwereren Kopien verglichen, solange, bis ihm die Originale leuchtend hell erschienen. Vor dem »Klumpfuß« im Louvre, einem der spätesten Werke Riberas, spricht er von »vollstem pleinair«. Für das Auge, das nicht beim Betrachten von Ribera-Imitationen einen falschen Maßstab eingesogen hat, ist dieses Bild hart im Umriß und schwarz in den Schatten. Das künstliche und manieristische Verstärken der Lichtkontraste, um schlagendere Wirkungen zu erzielen, bleibt auch nach der reinigenden und aufklärenden Arbeit Mayers als eine wesentliche Eigenschaft Riberas bestehen.

Widerspruch erregt der Satz: Ribera ist wohl der universalste aller spanischen Meister. — Freilich kommen vielerlei Motive im »Werke« dieses Meisters vor, seine Einbildungskraft aber, ob wir nun die Empfindung, die Naturbeobachtung oder die Anordnung prüfen, erscheint weder reich, noch beweglich.

Über die hauptsächliche Leistung des Buches, den kritischen Bilderkatalog, kann ich mich nur dankbar und empfehlend äußern; in den Fällen, wo ich Gelegenheit hatte, nachzuprüfen, fand ich das Urteil gerecht und scharfsichtig. *Friedländer.*

Hsiang Yuan Pien. Chinese Porcelain. Translated and annotated by Stephen W. Bushell. Mit 83 Farbtafeln. Oxford 1908.

Dr. Bushell, wohlbekannt durch das kostspielige Prachtwerk Oriental ceramic art und durch sein Handbuch des South Kensington Museums über Chinesische Kunst (1904), hat mit seiner neuesten Veröffentlichung dem Studium des altchinesischen Porzellans wieder einen großen Dienst

erwiesen. Hsiang Yuan Pien, ein in der chinesischen Literatur mehrfach erwähnter und anerkannter Kunstsammler und Maler, hatte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts diejenigen mittelalterlichen Porzellane, die ihm in seiner eigenen und verschiedenen anderen Sammlungen als die bemerkenswertesten erschienen, auf 83 Aquarellblättern aufgenommen und mit sehr exakten und instruktiven Beschreibungen versehen. Das Original dieses Illustrierten Katalogs berühmter Porzellane ist 1887 verbrannt, nachdem in Peking auf Veranlassung des Gesandten v. Brandt einige Faksimilekopien hergestellt worden waren. Eine davon diente als Vorlage für die ausgezeichnete Reproduktion, die Dr. Bushell durch die Clarendon Press in Oxford ausführen ließ. Man kann nicht behaupten, daß die steifen und befangenen Zeichnungen des Hsiang Yuan Pien Kunstwerke sind, aber ihren Zweck, eine genaue Vorstellung der mittelalterlichen Porzellane zu geben, erfüllen sie doch ganz gut. Das Buch ist die erste authentische Auskunft darüber, welcherlei Porzellane die chinesischen Sammler des 16. Jahrhunderts für die kostbarsten Denkmäler ihrer Keramik gehalten haben. Von den 83 abgebildeten Gegenständen gehören 42 in die Zeit der Sungdynastie (960—1279), genug, um die in der Einleitung Bushells gut charakterisierten sieben Hauptgattungen der Sungporzellane zu veranschaulichen. Nur ein Stück stammt aus der Zeit der Yuandynastie (1280—1367), 40 dagegen aus der Mingperiode bis zur Regierung Ching-te (1506—1521). Es ist merkwürdig und lehrreich zu sehen, wie weit der Geschmack des chinesischen Sammlers von demjenigen seiner europäischen Kollegen der Neuzeit abweicht. Die durchweg monochromen Sungporzellane sind in den Formen zum größten Teil genaue Nachbildungen alter Bronzegefäße aus dem allbekannten und in vielen Neudrucken verbreiteten Pokutu, dem Bronzekatalog aus dem 12. Jahrhundert oder — seltener — aus dem Altertümerkatalog Kaokutu vom Jahre 1092. Und der Verfasser versäumt niemals, in seinen Beschreibungen die unfreie Nachahmung dieser für China zwar klassischen, aber doch höchst unkeramischen Bronzeformen als Ruhmestitel der Porzellane anzuführen. Bei den Mingporzellanen treten die Bronzeformen des Pokutu zurück. Obwohl die Mehrzahl der vorgeführten Porzellane der Zeit der Kaiser Hsüan-ti und Ching-hoa angehört, deren Marken auch in unseren Sammlungen am häufigsten vertreten sind, fehlen doch die bei uns geschätzten großen schwungvollen Vasen mit reicher Blaumalerei gänzlich. Die von Hsiang Yuan Pien zusammengestellten und zum Teil sehr hoch — bis zu 300 Taels Silber — bewerteten Mingporzellane sind viel bescheidener im Umfang und ebenso in der malerischen Ausstattung. Unter den Formen finden sich Nachbildungen naturalistisch gestalteter Jadegefäße, die in unseren Sammlungen so gut wie unbekannt sind. *Falke.*



Bei der Redaktion eingegangene Werke:

Beissel S. J., Stephan. Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Mit 292 Abb. Freiburg i. B., Herdersche Verlagshandlung. M. 15.

Corwegh, Robert. Donatellos Sängerkanzel im Dom zu Florenz. Berlin, Bruno Cassirer.

Eibner, A. Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik. Berlin, Julius Springer. M. 12.

Eichler, Ferdinand. Die deutsche Bibel des Erasmus Stratter in der Universitätsbibliothek zu Graz. Mit 9 Taf. Leipzig, Otto Harrassowitz. M. 6.

Fischer, Otto. Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Mit 35 Abb. auf 25 Lichtdrucktafeln. Kunstgeschichtliche Monographien, XII. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

Gebhardt, Carl. Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. auf 34 Lichtdrucktafeln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 103. Straßburg i. E., J. H. Ed. Heitz. M. 14.

Hildebrand, Adolf. Gesammelte Aufsätze. Straßburg i. E., J. H. Ed. Heitz. M. 2.

Hildebrandt, Edmund. Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet. Mit 39 Abb. auf 21 Taf. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 63. Straßburg i. E., J. H. Ed. Heitz. M. 15.

Holmes, C. J. Notes on the science of picture-making. London, Chatto & Windus. sh. 7,50.

Höhn, Heinrich. Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 108. Straßburg i. E., J. H. Ed. Heitz. M. 14.

Keppler, Paul Wilhelm von. Aus Kunst und Leben. 3. Auflage. Mit 6 Taf. und 118 Abb. Freiburg i. B., Herdersche Verlaghandlung. M. 6.

Mack, Carl Conrad. Die Oberamts- u. Seminarstadt Saulgau. Stuttgart, Schwarenberg.



Mâle, Emile. L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Mit 250 Abb. Paris, Armand Colin. Fr. 25.

Schreiber, W. L. Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abb. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 106. Straßburg i. E., J. H. Ed. Heitz. M. 3

Schulz, Fritz Traugott. Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abb. auf 21 Taf. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 107. Straßburg i. E., I. H. Ed. Heitz. M. 8.

Die Tafelbilder, Gonfaloni und Fresken des Benedetto Bonfigli.

Von **Walter Bombe.**

Ausführliche Notizen über Benedetto Bonfigli gab zuerst Annibale Mariotti in seinen »Lettere pittoriche perugine« [1]) auf Grund fleißiger und umfassender Archivstudien. Den meist sehr sorgfältigen Angaben Mariottis folgen Crowe und Cavalcaselle in ihrer Geschichte der italienischen Malerei [2]) in welcher sie eine dem damaligen Stande der Forschung entsprechende gründliche und eingehende Untersuchung über den Künstler bieten. In den siebziger Jahren ist durch die unermüdlichen Archivforschungen Adamo Rossis [3]) und neuerdings durch den Conte L. Manzoni [4]) nicht wenig Neues über Benedetto Bonfigli ans Licht gefördert worden.

In seinen »Pèlerinages Ombriens« [5]) und in »La jeunesse du Pérugin« [6]) versucht der Abbé Broussolle die kunsthistorische Bedeutung des Meisters in das rechte Licht zu rücken, wobei er jedoch auf eine gründliche Darlegung seines Entwicklungsganges und auf eine kritische Sichtung und Gruppierung der unter seinem Namen gehenden Werke verzichtet. Ältere Nachrichten über Benedetto Bonfigli, die sich hier und da finden, sind dürftig und nicht frei von Widersprüchen und Fehlern. Vasari erwähnt ihn kurz in seiner Vita des Pinturicchio, zu dessen Gehülfen er ihn macht [7]).

Crispolti [8]), Morelli [9]), Alessi [10]), Pascoli [11]) und Taja [12]) geben kurze Notizen von zum Teil zweifelhaftem Wert. Der Verfasser hat in seiner

---

[1]) Perugia, 1788, p. 6, 72, 77, 121, 129, 135 u. ff.

[2]) Bd. 4 der deutschen Ausgabe, 1. Hälfte, Kap. VI, p. 148 u. ff.

[3]) Giornale di Erudizione Artistica, Perugia 1872—1877.

[4]) Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria Vol. III, p. 374 u. ff. und Vol. VI, p. 307 u. ff.

[5]) Paris 1896, p. 11 u. ff.

[6]) Paris 1901, p. 172—184 u. 284—301.

[7]) Ed. Milanesi Vol. III, p. 506.

[8]) Perugia Augusta, 1648.

[9]) Brevi notizie delle pitture e sculture in Perugia, Perugia 1683.

[10]) Elog. Civ. Perus. Cent. II, p. 69.

[11]) Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Perugini, Roma 1732.

[12]) Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1750.



Dissertation [13]) den Versuch unternommen, von der Eigenart des Meisters und von seiner kunsthistorischen Bedeutung ein klareres Bild zu gewinnen.

Durch die Aufforderung älterer Fachgenossen ermutigt, übergibt er den damals unveröffentlicht gebliebenen Teil zugleich mit einigen aus der gedruckten Arbeit zusammengestellten Bemerkungen hiermit der Öffentlichkeit.

Biographische Notizen.

Nach Annibale Mariottis Angabe [14]) ist Benedetto ein »filius olim Bonfilii«. Über sein Geburtsjahr steht nichts sicher fest. Wir dürfen es aber ohne Gefahr eines Fehlgriffs etwa auf 1420 festsetzen. Über seine wahrscheinlich in der Vaterstadt verlebte Jugend und seine Lehrzeit ist nichts bekannt. Die früheste Nachricht über Bonfiglis künstlerische Tätigkeit gibt ein Aktenstück vom 7. März 1445 [15]), aus welchem wir ersehen, daß der junge Künstler ein Votivbild der Madonna mit zwei Engeln über dem Altar einer Kapelle außerhalb der Kirche S. Pietro zu malen sich verpflichtete. Da das Bild in keiner der alten Beschreibungen von Perugia erwähnt wird, mag es frühzeitig zugrunde gegangen sein. Aus der Tatsache, daß der Künstler in dem Aktenstück nicht, wie später meist, als »egregius pictor« oder »magister« bezeichnet wird, darf der Schluß gezogen werden, daß Bonfigli damals noch in jugendlichem Alter stand.

Im Jahre 1450 befindet sich Benedetto, wie aus Notizen der päpstlichen Rechnungskammer hervorgeht, in Rom. Papst Nikolaus V. hatte ihn neben vielen anderen Künstlern, zu denen auch Fra Angelico und Benozzo Gozzoli zählten, dorthin berufen. Der Papst bewilligte ihm dasselbe Honorar, wie Fra Angelicos Gehülfen Benozzo Gozzoli, nämlich sieben Dukaten pro Monat und freie Verpflegung [16]). Von seinen Arbeiten in Rom, die nach Vasari [17]) sehr zahlreich gewesen sind, ist nichts mehr vorhanden. Seine römische Tätigkeit hat spätestens 1453 ihr Ende erreicht, denn wir finden ihn am 13. August dieses Jahres wieder in Perugia, wo er gemeinsam mit dem Maler Mariano d'Antonio und einem uns sonst unbekannten Bildhauer Melchiorre da Città di Castello ein Gutachten über ein von Battista di Baldassarre Mattioli restauriertes altes Altarwerk abgibt [18]).

Es ist wahrscheinlich, daß die römischen Leistungen unserem Meister einen gewissen Ruf in der Heimat verschafft haben; am 30. November 1454

---

[13]) Benedetto Buonfigli. Eine kunsthistorische Studie. Berliner Inaugural-Dissertation 1904.

[14]) Lett. pitt. p. 130, Anm. 2.

[15]) Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria Vol. III, p. 374.

[16]) Giorn. di Erud. Art. VI, p. 265.

[17]) Vasari, Ed. Milanesi Vol. III, p. 505.

[18]) Gualandi, Memorie originali Ser. V, p. 8—9.

erhält er den größten Freskenauftrag, den die Prioren von Perugia jemals einem Künstler erteilt haben [19]). Der Auftrag umfaßte die Ausmalung zunächst einer Hälfte der neuen Kapelle des Stadthauses mit der Darstellung des Crucifixus und einer Reihe von Geschichten des heiligen Ludwig von Toulouse. Dafür, daß man bedeutende Leistungen erwartete, spricht die Berufung dreier ausgezeichneter Vertreter der Florentiner Kunst, des Fra Angelico, des Filippo Lippi und des Domenico Veneziano, zum Schiedsrichteramt.

Erst drei Jahre später, am 4. Juli 1457, hören wir von einer ersten Zahlung für die begonnene Arbeit, und sieben Jahre vergingen, bis sie, am 11. September 1461, durch Fra Filippo Lippi, den einzigen noch lebenden der drei Schiedsrichter, abgeschätzt werden konnte. Der Frate lobte die Arbeit und setzte den Preis für die Ausschmückung der ganzen Kapelle auf 400 fl. fest. Noch an demselben Tage schlossen die Prioren mit Benedetto Bonfigli einen neuen Kontrakt ab, auf Grund dessen ihm auch die zweite Kapellenhälfte übertragen wurde.

Möglicherweise fällt in die Jahre um 1460 noch ein Aufenthalt unseres Meisters in Siena. Wenigstens versichert Cesare Alessi, daß Bonfigli auf Befehl des Papstes Pius II nach Siena gegangen sei, um dort verschiedene Arbeiten auszuführen [20]). Pius wurde am 20. August 1458 gewählt und starb am 1. September 1464. Beide Daten setzen die Grenzen fest für einen Aufenthalt in Siena, der keinesfalls von längerer Dauer gewesen ist, da der Meister durch seine Tätigkeit in der Kapelle der Prioren stark in Anspruch genommen war [21]). Arbeiten seiner Hand in Siena und Pienza sind nicht mehr erhalten.

Von 1464 an ist Benedetto dauernd in der Heimat tätig. Im gleichen Jahre wird in seiner Werkstatt und unter seiner Beteiligung ein Gonfalone für die Kirche S. Francesco vollständig übermalt. Im Mai des Jahres 1465 wird ihm die Ehre zuteil, in Gemeinschaft mit dem Maler Angelo di Baldassare Mattioli die Skulpturen an der Fassade von S. Andrea e Bernardino, das graziöse Werk des Florentiners Agostino di Antonio Duccio abzuschätzen [22]). In demselben Jahre malt er einen großen Gonfalone für die ebengenannte Kirche, ein Werk, das schon Vasari nennt [23].)

Durch zwei Dokumente von 1467 lernen wir ihn als Künstler auf dem Gebiete der Glasmalerei kennen: Am 4. April 1467 empfängt er

[19]) Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria Vol. VI (1900), p. 307 ff.

[20]) Elog. Civ. Perus. Pars II, p. 69.

[21]) Siehe die auf Fußnote 52 mitgeteilten Zahlungsvermerke.

[22]) Giorn. di Erud. Art. Vol. IV, Fasc. II, Februar 1875.

[23]) Ed. Milanesi III, p. 506.



eine Zahlung von 5 fl. für ein Glasfenster in der Sakristei von S. Pietro [24]).

Am 7. November 1469 beschwert er sich bei den Prioren über unpünktliche Zahlung des für die Arbeiten in der Kapelle ausbedungenen Lohnes.

Im Jahre 1472 malt er, wie urkundlich und durch Inschrift feststeht, eine Kirchenfahne für das Städtchen Corciano unweit Perugia, und einen Gonfalone für S. Maria Nuova ebendort. Das Datum 1476 trägt der Gonfalone von S. Fiorenzo in Perugia.

Eine Zahlung von 180 fl., die Bonfigli am 1. Juli 1477 von dem Merciaio Bartolomeo di Gregorio für Rechnung der Prioren empfängt, läßt darauf schließen, daß inzwischen die Arbeiten in der Kapelle der Prioren bedeutend gefördert sein müssen. Von diesem Tage bis zu seinem Tode fehlen weitere Nachrichten über die Fresken.

In das Jahr 1482 fällt die Vollendung des Gonfalone von S. Francesco in Montone bei Umbertide, an dem sein Werkstattgenosse Bartolomeo Caporali hervorragend beteiligt ist [25]). Im Jahre 1495 empfängt er noch die Bezahlung für eine Arbeit im neuerbauten Kloster S. Caterina zu Perugia [26]).

Am 6. Juli 1496 macht Benedetto Bonfigli »sanus mente et intellectu licet corpore languens et timens casum mortis« sein Testament. Zwei Tage später stirbt er und wird auf seinen Wunsch in der Kirche S. Domenico beigesetzt. Seine Gattin Gioliva di Menicuccio, mit der er in keineswegs glücklicher Ehe gelebt hat, wie aus zahlreichen unerfreulichen Rechtshändeln hervorgeht, überlebte ihn. Ihr Testament ist vom 24. August 1502 datiert.

Die Tafelbilder.

Da Bonfigli keines seiner Tafelbilder datiert oder mit seinem Namen gezeichnet hat, und auch die Archive über die Entstehungszeit derselben keine Aufschlüsse geben, ist es nur durch stilkritische Vergleichung der unter seinem Namen gehenden Werke möglich, zu einer Vorstellung von des Künstlers Werdegang zu gelangen. Bei der im folgenden ausgeführten Prüfung des einschlägigen Materials, das zum größten Teil in der Stadtgalerie von Perugia vereinigt ist, werden sich einige Anhaltspunkte wenigstens ergeben, welche uns in den Stand setzen, die Jugendwerke von denen einer späteren Lebensperiode zu sondern.

---

[24]) Repertorium XXVI, Fasc. II, p. 125.

[25]) Archivalische Notizen über den Meister, die jedoch für seine weitere künstlerische Tätigkeit nur wenig ergeben, sollen in einer bevorstehenden größeren Arbeit des Verfassers publiziert werden.

[26]) Ricci, Storia della B. Colomba, Perugia 1902, p. 331, Note 2.

Der Entstehungszeit nach das erste der noch erhaltenen Werke dürfte eine große Anbetung der Könige sein, welche sich früher in S. Domenico zu Perugia befand und schon von Vasari als Werk unseres Meisters erwähnt wird [27]).

Vor der verfallenen Hütte, über welcher der Stern erglänzt, hat die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße Platz genommen. Sie trägt ein rotes, hochgegürtetes Kleid, das den Hals freiläßt; um ihre Schultern legt sich ein grüner mit weißem Pelz besetzter Mantel, der die Füße verdeckt. Unter einem leichten Kopfschleier quillt das Haar in lichtblonden Löckchen hervor. Ihr anmutiges Gesicht zeigt eine freie Stirn, hochgeschwungene Augenbrauen, gerade Nase und feinen, festgeschlossenen Mund. Das Kind auf ihrem Schoße ist nackt bis auf ein Lendentüchlein und faßt mit der Linken nach seinem Geschenk, während es mit der Rechten den alten König segnet, der niedergekniet ist, um ihm den Fuß zu küssen. Hinter ihrem älteren Genossen stehen die beiden anderen Könige, welche ihre Gaben noch in den Händen halten. Der eine, mit bärtigem, hagerem braunem Gesicht, trägt ein langes Kleid von rotem Brokat und gleichfarbigen Mantel, der andere, bartlose, ist mit rotem Rock und braunem, ärmellosem Mantel bekleidet. Im Hintergrunde drängt sich, teils neugierig zuschauend, teils indifferent, das orientalisch-bunte Gefolge, mit Pferden, Hunden und Kamelen. In der Ferne zeigen sich sehr konventionell aufgefaßte, Maulwurfshügeln ähnliche Berge und die rot beglänzten Mauern von Jerusalem. Ikonographisch interessant ist die Einführung der Figur Johannes des Täufers in die Szene.

Die sehr beschädigte Predella besteht aus drei Täfelchen: Taufe Christi, Kreuzigung, Wunder des heiligen Nikolaus.

Christus, im seichten Jordan stehend, empfängt das Wasser aus der Schale, die Johannes über seinem Haupte ausgießt. Rechts tragen drei Engel [28]) die Kleider Christi. Die Kreuzigung ist eine figurenreiche Komposition: In der Mitte Christus am Kreuze, Magdalena den Kreuzesstamm umfassend, links die Gruppe des Johannes und der Maria, rechts Pharisäer und römische Kriegsknechte. Das dritte Predellentäfelchen stellt

---

[27]) Ed. Milanesi III, p. 506.

[28]) Auf dem Kopfe tragen die Engel einen bizarren, einem Hahnenkamm (Cresta) ähnlichen, aus künstlichen Blumen hergestellten Zierrat, für den Bonfigli eine besondere Vorliebe besessen haben muß, da er ihn fast allen seinen Engeln aufsetzt. Es war der Kopfputz, welchen die jungen Mädchen in Perugia bei festlichen Gelegenheiten zu tragen pflegten. Schon in einem 1339 aufgenommenen Inventar der Disciplinati von S. Domenico wird dieser seltsame Zierrat erwähnt. Unter Nr. 52 heißt es daselbst: »Ancho sei berette bianche con creste roscie«.

Bonfigli hat die Cresta wie ein Monogramm auf den meisten seiner Tafelbilder und Gonfaloni angebracht. Bei anderen umbrischen Meistern findet sie sich nie.

den heiligen Nikolaus dar, welcher drei zum Tode verurteilte Jünglinge rettet. Alle drei Predellenbildchen sind halb verlöscht.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir es hier mit der zaghaften Arbeit eines Anfängers zu tun haben. Die ganz verzeichneten Gestalten Johannes des Täufers und des knienden alten Königs verraten eine sehr mangelhafte Kenntnis der Anatomie. Bei den meisten anderen Figuren verdecken starre Gewandfalten die Linien des Körpers. Das Stehen ist unfest. Wenn möglich, werden die Füße unter lang herabfallenden Kleidern versteckt. Der Vordergrund ist kleinlich behandelt. Die Berge in der Ferne zeigen ähnliche Formen, wie wir sie in Fra Angelicos Predellentafel mit dem Wunder des heiligen Nikolaus und auf ganz frühen Bildern des Piero della Francesca, z. B. dem Misericordienaltar in Sansepolcro (von 1445) finden. Der oben gekennzeichnete Madonnentypus ist jedenfalls durch Fra Angelico und Filippo Lippi vorbereitet. In seltsamem Gegensatz zu der Anmut und Holdseligkeit der Madonna steht das halslose, plump gebaute Christuskind, dessen Typus gleichfalls aus dem des Filippo Lippi entwickelt ist. In der Behandlung der übrigen Einzelformen aber ist das Werk von sieneser Vorbildern beeinflußt. Die Abhängigkeit von Siena bekundet sich vor allem in der altertümlichen Gedrängtheit der Komposition, dem Mangel an Linien- und Luftperspektive, der Schattenlosigkeit, den grellen Gegensätzen in der Farbenzusammenstellung bei miniaturartiger Sauberkeit der Ausführung und der überreichen Verwendung von Gold.

Etwas späteren Ursprungs scheint ein gleichfalls in der Pinakothek zu Perugia aufbewahrtes Tafelbild zu sein, das die Verkündigung darstellt [29]).

Vor einer offenen Halle, an die sich nach links eine reich dekorierte marmorne Brüstungsmauer anschließt, kniet die Madonna auf niedrigem Schemel. Sie trägt ein ungegürtetes Kleid aus schwerem dunkelrotem Stoff, dessen Saum in vielfachen Schlangenlinien am Boden sich ausbreitet. Von links her schreitet der Engel der Verkündigung auf die Madonna zu. Seine Kleidung ist die idealisierte Tracht der Zeit. Sie setzt sich zusammen aus einem Rock von grünlich schillerndem weichen Seidenstoff und einer gegürteten Jacke von schwerer gelber Seide mit weißer Pelzverbrämung. Der Hals bleibt frei, die Ärmel sind lang und mit Aufschlägen versehen, auf dem künstlich gelockten lichtblonden Haar prangt der modische Kopfputz, die Cresta. Zwischen der Jungfrau und dem Verkündigungsengel hockt der heilige Lukas am Boden, ruhig an seinem Evangelium schreibend. Neben dem Heiligen liegt der geflügelte Stier. Zwischen den Vorderbeinen hält er ein Buch. Ein Pergamentstreifen, den der Evangelist voll-

[29]) Sala del Bonfigli, Nr. 7.

geschrieben hat, ist dem Stier um den Kopf geschlungen. Hinter der marmornen Brüstungsmauer erheben sich einige Zypressen und die Gipfel kahler Berge, über welchen die Halbfigur Gottvaters mit der Weltkugel in der Hand, getragen von Cherubim, heranschwebt. Die von ihm entsandte Taube des heiligen Geistes hat ihre Flugbahn fast zurückgelegt. Vier Mädchenengel in der für Bonfigli charakteristischen Kleidung und Kopfbedeckung begleiten den Gottvater.

Die Halle, welche mit der friesgeschmückten und durch korinthisierende Pilaster gegliederten Marmorbrüstung zusammen den architektonischen Hintergrund bildet, hat im oberen Geschoß noch gotisches Maßwerk. Dagegen zeigt die Architektur des Untergeschosses und der Marmorbrüstung Renaissancemotive, die zum Teil wenigstens ihre römische Herkunft nicht verleugnen können. Auf quadratischen Postamenten erheben sich zwei schlanke unkanellierte Säulen, deren korinthisches Kapitäl drei Blattreihen und verhältnismäßig kleine Voluten aufweist. Hinter den Säulen sind jederseits drei einfache, viereckige Pfeiler als Träger des flachen Kassettendaches angeordnet. Säulen und Pfeiler tragen ihre Last unmittelbar, ohne eingeschaltetes Gebälkstück. Die sich links anschließende Marmorbrüstung ist durch drei kanellierte korinthische Pilaster gegliedert. Die Zwischenräume zwischen den Pilastern sind durch farbige Marmorinkrustation ausgefüllt. Das Gebälk besteht aus drei übereinander gespannten Gurtbändern, ornamentiertem Fries und einfachem Kyma. Auch für das Detail im engeren Sinne sind Formen der römischen Architektur verwertet. Die Schmuckmotive des Frieses sind Amoretten und Festons und die Zwickelfelder der Rückwand des Untergeschosses sind durch geflügelte Genien ausgefüllt, welche an die Victorien auf römischen Triumphbögen erinnern.

Diese ganz verständnisvolle Benutzung antiker Architekturformen legt den Gedanken nahe, der Meister habe das Bild erst n a c h der Rückkehr aus Rom geschaffen. In der Behandlung des Räumlichen lassen sich bedeutende Fortschritte erkennen: Zum ersten Male wird der Versuch gewagt, eine perspektivische Aufgabe zu lösen, aber der Künstler vereinfacht sich sein Problem, indem er die gerade Ansicht von vorn nimmt, in ähnlicher Weise, wie dies Fra Angelico und Filippo Lippi zu tun pflegen. Die ganze Anlage, zweigeschossiges Gebäude mit antikisierenden Säulen im Untergeschoß und links sich anschließender Brüstungsmauer, findet sich in ähnlicher Weise auf des Piero della Francesca Verkündigung an die Kaiserin Helena in Arezzo. Ein anderes Verkündigungsbild dieses Meisters, das sich ehedem in S. Antonio zu Perugia befand und jetzt in der Pinakothek bewahrt wird, zeigt eine ähnlich verkürzte Säulenhalle. Einflüsse des großen Lehrmeisters der Perspektive, der vermutlich schon um 1438 mit



Domenico Veneziano in Perugia weilte und auch später dort mehrfach tätig war, sind in hohem Grade wahrscheinlich.

Bedeutende Fortschritte des Meisters gegenüber der frühen Anbetung der Könige bekunden sich ferner im Figürlichen, in der Gewandbehandlung und in der koloristischen Haltung des Ganzen. Der Verkündigungsengel ist eine schlanke, graziös bewegte Gestalt. Die geradlinigen, starren Faltenzüge auf dem ersten Bilde haben einer freieren Behandlung des Gewandes Platz gemacht. Bonfigli macht sich von den Sieneser Einflüssen frei, und die überlegene Florentiner Kunst beginnt auf ihn einzuwirken. Die bunte, fast schattenlose Farbe seines ersten Bildes ist einer immer noch lebhaften, aber harmonischen Färbung gewichen. Die Verwendung von Gold ist eine sparsamere und beschränkt sich auf den Ersatz des Lufthintergrundes. Die Umrißzeichnung wird korrekter. In der Formenauffassung aber ist Bonfigli von der Strenge und Wahrheit und der herben Energie der Charakteristik, welche die Schöpfungen des Piero della Francesca auszeichnen, weit entfernt.

Das Bild ist für die Audienz der Notare gemalt worden, deren Bau 1444 begann. Eine zugehörige Predelle mit den heiligen Markus und Hieronymus und der Pietà ist verschollen.

Mit der großen Anbetung der Könige und der Verkündigung steht in engstem stilistischen Zusammenhang eine kleinere Anbetung der Könige, welche aus dem Besitz des Antiquars Volpi in Florenz für die National Gallery in London erworben wurde.

Die Komposition ist auf die einfachste Form zurückgeführt. Die heiligen drei Könige sind ohne Gefolge vor dem Christuskinde erschienen, das völlig bekleidet auf dem Schoß der Mutter sitzt. Das Kind hat sein Geschenk in Empfang genommen und segnet mit der Rechten den in Anbetung verharrenden alten König. Der heilige Joseph kauert mit untergeschlagenen Beinen am Boden in derselben Weise, wie der Evangelist Lukas auf dem Verkündigungsbilde. Rechts erhebt sich vor bergigem Hintergrunde die Gestalt des gekreuzigten Christus. Die schematischen, geradlinigen Gewandfalten, der kleinlich behandelte Vordergrund und die abbreviatorischen Formen der Berge kennzeichnen das Bild als ein Jugendwerk auf der Stufe der großen Anbetung der Könige aus S. Domenico.

Zu den Jugendwerken des Meisters dürfen ferner gezählt werden:

Vier Tafeln mit je zwei Engeln, welche, auf leichtem Gewölk kniend, Blumenkörbe tragen. Die Tafeln sind sehr schadhaft, zeigen alle den gleichen gemusterten Goldgrund und scheinen Reste eines größeren Werkes zu sein. Die Engel sind mit der nämlichen, etwas manirierten Eleganz modisch aufgeputzt, wie in der Anbetung der Könige und der Verkündigung. Auf dem Haupte tragen sie die Cresta.

In demselben Saale bewahrt die Stadtgalerie zu Perugia acht Engel mit den Marterinstrumenten Christi, welche, paarweise auf vier Tafeln verteilt, gleichfalls Reste eines größeren Ganzen sind. Die sonst bei Bonfigli so häufige Cresta fehlt ihrem in der Mitte gescheitelten, zierlich gekräuselten Haar. Doch trifft die oben gegebene Charakteristik auch auf sie zu. Mit einem rührenden Ausdruck von Trauer und Schmerz in den blassen Kindergesichtern weisen sie ihre Attribute vor. Zwei von ihnen halten lange Schriftbänder, welche auf die Darstellung einer Kreuzabnahme oder einer Pietà Bezug nehmen.

Aus dem Kloster S. Francesco del Convento stammt eine jetzt in der Pinakothek zu Perugia aufbewahrte thronende Madonna mit vier Heiligen und vier anbetenden Engeln.

Die Madonna sitzt, leicht nach links gewandt, in gleicher Tracht, wie auf der großen Anbetung der Könige und dem Verkündigungsbilde, vor einer Marmorbrüstung, an welcher ein Teppich aufgespannt ist. Sie hält mit beiden Händen das auf ihrem rechten Knie sitzende, in weißes Linnen und olivgrünes Tuch gehüllte Kind, das mit der Rechten nach dem ihm zunächst stehenden heiligen Hieronymus hinübergreift. Hieronymus, in roter Kardinalstracht, hat seinen Löwen zur Seite. Er wendet sich halb zu dem neben ihm postierten Thomas von Aquino, der als Dominikanermönch gekleidet in der Linken ein aufgeschlagenes Buch hält und die Rechte erhebt. Rechts stehen in ihrer Ordenstracht S. Franciscus mit den Wundenmalen und S. Bernhardin, beide in der Linken ein Buch haltend. Ihre Köpfe sind fast gänzlich zerstört. Über der marmornen mit Palmettenfries geschmückten Brüstung erscheinen rechts und links je zwei anbetende Engel in Halbfigur.

Die Komposition ist noch symmetrisch und altertümlich streng, und gerade das Motiv, das einen lebendigeren Zug in das Bild bringen sollte, das Hinübergreifen des Christuskindes nach dem (viel zu weit entfernten) Hieronymus, ist mißglückt. In der Madonna hat der Meister seinen jugendlichen Lieblingstypus beibehalten. Daß wir uns aber einer späteren Entwicklungsstufe des Künstlers genähert haben, bekundet vor allem die Farbe, deren ursprüngliche Buntheit gemildert ist. Trotz der altertümlich-symmetrischen Anordnung, die als rituelles Erfordernis peinlich beobachtet ist, müssen wir schon aus äußeren Gründen das Werk in die Zeit nach dem römischen Aufenthalt Bonfiglis ansetzen. Das Vorkommen des heiligen Bernhardin ist entscheidend. Die Kanonisation Bernhardins erfolgte unter Nikolaus V. im Jahre 1450. Damals befand sich Bonfigli in Rom, und erst 1453 ist er in Perugia nachweisbar. Nach 1453 wird das Werk entstanden sein.

Über dem Bilde hängt eine wahrscheinlich nicht zugehörige kreissegmentförmige Tafel mit der Darstellung Gottvaters, welcher von zwei



Engeln begleitet ist, in der Linken die Weltkugel hält und mit der Rechten segnet, eine fast wörtliche Wiederholung des Gottvaters aus dem Verkündigungsbilde [30]).

Einer späteren Schaffensperiode des Meisters scheint ein vielteiliges Altarwerk aus der Kirche S. Domenico anzugehören, dessen Mittelstück die Madonna mit vier musizierenden Engeln darstellt.

In einer Felsenlandschaft sitzt die Madonna nach vorn, den Kopf leicht nach links geneigt, und betet den auf ihrem rechten Knie sitzenden, völlig nackten Christusknaben an, der sich mit der Linken an den Falten ihres Kleides festhält. Dieses ist von dunkelroter Farbe, hoch gegürtet, und läßt den Hals frei. Der um die Schultern gelegte lange Mantel war ursprünglich blau und ist von einem Restaurator mit grauer Farbe überstrichen worden. Unter dem leichten Kopfschleier, dessen Enden tief herabhängen, quillt das lichtblonde Haar hervor. Ihr Gesicht zeigt die bekannten Züge: Das nach unten spitz verlaufende Oval auf schlankem Halse, die hohe Stirn, die schön geschwungenen Brauen, die gerade Nase, den zierlichen Mund. Es ist jener anmutige Madonnentypus, an dem Bonfigli, wie es scheint, sein ganzes Leben lang festgehalten hat. Rechts und links zu Füßen der Madonna lassen je zwei kniende Mädchenengel ihre Instrumente: Mandoline, Geige, Harfe und Tamburin, ertönen. Gold vertritt die Stelle des Lufthintergrundes. Das Bild schließt oben halbkreisförmig ab.

Zwei zugehörige kleinere Seitentafeln zeigen S. Paulus und Petrus Martyr (rechts) und S. Petrus Ap. und S. Catharina (links). In den Aposteln Petrus und Paulus werden die überlieferten Typen gegeben. Petrus erscheint in mattgrünem Gewand und gelblich-braunem Mantel, Paulus in blauem Kleid und dunkelrotem Mantel, der in einer sonst bei Bonfigli nicht üblichen Weise über die linke Schulter und den linken Arm geworfen und, unter der rechten Hüfte durchgezogen, von der linken Hand gehalten wird [31]). In der Rechten hält er das traditionelle Schwert. Petrus Martyr in Dominikanerkutte hält in der Linken ein Buch und in der Rechten die Märtyrerpalme. Das schwere Messer, das ihm den Schädel gespalten hat, sitzt noch in der Wunde. Die Brust ist von einem Dolch durchbohrt. Die heilige Katharina ist von individuellerem Charakter als die männlichen Gestalten; sie trägt ein dunkelrotes, sehr hoch gegürtetes Kleid, das an den eng anschließenden Ärmeln

---

30) Das Bild stammt aus dem Besitz der Confraternità del Gonfalone di S. Francesco.

31) Am Saum seines Gewandes ist die gefälschte Künstlerinschrift Spagnas angebracht. Diese Figur rührt, wie die drei anderen der Seitentafeln und die Figuren des Tympanons von Bartolomeo Caporali her. Die letzte Zahlung für das Altarwerk, das für die Cappella S. Vincenzo in S. Domenico bestimmt war, erfolgte, wie sich aus Dokumenten ergibt, die ich demnächst publizieren werde, an Bonfigli und Caporali am 18. Juli 1467, also zu einer Zeit, da Spagna wahrscheinlich noch nicht geboren war.

die modischen Aufschläge zeigt. Um ihre Schultern legt sich ein kostbarer Brokatmantel, auf dem Haupte trägt sie die Krone, in der Rechten ein Schwert, Palme und Buch in der Linken.

Den oberen Abschluß des jetzt in seine einzelnen Tafeln zerlegten Triptychons bilden zwei Tafeln mit den Figuren der Verkündigung: Die Jungfrau kniet, die Hände über der Brust gekreuzt, vor ihrem Pult, um die himmlische Botschaft zu empfangen. Der Engel der Verkündigung hat sich auf ein Knie niedergelassen und hält eine Lilie in der Linken.

In der Stellung der Figuren ist die alte Gebundenheit und Symmetrie beibehalten, und auch der Aufbau des ganzen Altarwerks entspricht der Überlieferung; in der koloristischen Haltung aber nähert sich das Werk den einer späteren Schaffensperiode des Meisters angehörigen Gonfaloni und Fresken. Im Figürlichen zeigt sich auch hier die geringe Durchbildung der Glieder, im Ausdruck das geziert-anmutige, in der Komposition die archaisch-strenge Symmetrie, und im Aufbau das altertümliche Prinzip des aus vielen Einzeltafeln zusammengesetzten Altarwerkes.

Fassen wir die aus den bisher betrachteten Bildern gewonnenen Eindrücke zusammen, so stellt sich der Charakter der Kunst Bonfiglis als eine Mischung florentinischer Eigentümlichkeiten mit der ererbten umbrischen Empfindung dar. Doch scheint es, als ob der Meister von der Kunst der großen Florentiner Zeitgenossen sich nur das angeeignet habe, was seinem weichen Naturell unmittelbar entsprach. Im ganzen besitzen die Tafelbilder Bonfiglis ein viel altertümlicheres Gepräge, als die erzählenden Fresken in der Kapelle der Prioren, welche in einem besonderen Kapitel eingehend analysiert werden sollen. Obgleich der Künstler es nicht vermocht hat, sich in seinen Andachtsbildern ganz von der Tradition loszulösen, so konnten doch an ihnen die Hauptphasen seiner Entwicklung aufgezeigt werden. Der ganze Umfang seines Könnens aber tritt erst in seinem Hauptwerk, den Fresken in der Kapelle der Prioren, in die Erscheinung.

Die Gonfaloni.

Fast alle Kirchenfahnen des Bonfigli sind entstanden in Zeiten, da die Pest oder eine andere Seuche das Land heimsuchte oder kurz vorher heimgesucht hatte. Wir entnehmen das aus den alten Chroniken von Perugia und aus den Darstellungen selbst.

Seit ihrem ersten verheerenden Auftreten im Jahre 1348, wo im Stadtgebiet von Perugia, wenn wir den Angaben der Chroniken trauen dürfen, fast hunderttausend Menschen der Seuche zum Opfer fielen, so daß Friedhöfe und Gräber nicht hinreichten, um all die Toten aufzunehmen, brachte die Pest in jedem Jahrzehnt mindestens einmal das große Sterben über die



Stadt. Dann versammelte sich das geängstigte Volk in den Kirchen, wo die Disciplinati ihre Bußpredigten hielten, der Ruf: »Miserere« erscholl gen Himmel und in feierlicher Prozession wurde der Gonfalone durch die Straßen getragen. Waren dann Not und Kümmernis der Pestjahre überwunden, so verkündigten Bußprediger die baldige Wiederkehr des göttlichen Strafgerichtes, und was der Phantasie der Kanzelredner entsprungen war, gewann sichtbare Gestalt in der Malerei.

Zu einer systematischen Betrachtung der Pestgonfaloni übergehend, wollen wir zunächst eine Reihe von Schöpfungen analysieren, welche sich durch ein ganz bestimmtes, alter Überlieferung folgendes Kompositionsschema von den individueller gestalteten unterscheiden.

Auf allen diesen Gonfaloni nimmt die Madonna in sehr großer Figur die Mitte der ganzen Komposition ein. Unter ihrem weit ausgebreiteten Mantel drängen sich das Volk und die Mitglieder der Brüderschaft in winzigen Gestalten. Über der Madonna ist Christus mit den Wundenmalen an Hüfte und Händen dargestellt. Er ist mit einem Mantel bekleidet, der die rechte Körperseite freiläßt. Mit der Rechten schleudert er Pfeile herab, die an dem Mantel der Madonna abprallen oder zerbrechen. Die heiligen Schutzpatrone der Stadt und der Brüderschaft knien zur Seite der Madonna, als Fürsprecher über der frommen Gemeinde schwebend.

Das so gekennzeichnete Kompositionsschema gehört alter umbrischer Tradition an. Die streng liturgische Fassung des Themas lernen wir aus einem alten, vielfach übermalten Temperabilde auf Leinwand in der Kirche S. Croce dei Falegnami zu Perugia kennen, das von Crowe-Cavalcaselle als Fresko beschrieben und irrtümlich unter den Werken Bonfiglis erwähnt wird. Es ist eine künstlerisch ganz untergeordnete Leistung und könnte wohl in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sein, vielleicht kurz nach der Pestilenza mortifera von 1429.

Oben sehen wir den zürnenden Gottvater, der mit beiden Händen Pfeile herabschleudert, und in der Mitte die Madonna, welche mit ihrem Mantel das Volk beschützt. Am Saum ihres Kleides sind in gotischen Lettern die Verse zu lesen:

»Con umele chore et ardente fervore
Regina Celi dei Pechatore salute
Noi pregiam te che prege che ci ajute
El tuo figliolo e levace el furore.«

Auf einem Spruchband, das vom Munde des heiligen Sebastian zur Madonna geführt ist, stehen die Verse:

»Per quiste piache che or ci rude alquanto,
Per lo tuo amore e per lo figliol tuo
Te priego Madre che lo priege tanto
Che essaudischa quisto popul suo.«



Maria erhört die Bitte des Volkes und seines heiligen Fürsprechers, denn auf einem Spruchband, das zum Erzengel Raphael geführt ist, liest man:

»Martir beao con umilie core
Se' essaudito, e però Agnolo cruo
Remette l'arma e la crua spada.«

Der Engel folgt dem Befehl und steckt sein Schwert in die Scheide. Über dem Schwert ist das Wort »Fiat« zu lesen.

Unter den im Anschluß an diese streng liturgische Fassung des Themas entstandenen Gonfaloni ist der von S. Francesco in Perugia wohl der älteste. Zentralfigur ist die Madonna, welche unter ihrem Mantel die Gemeinde vor den Pfeilen Christi behütet. Oben rechts und links zwei Engel mit Schwertern und der Inschrift: »Justitia« und »Misericordia« in den Nimben. Zu den Seiten der Madonna knien Heilige: Links (von oben nach unten) Lorenzo, Ercolano, Francesco und Bernardino. Rechts: Lodovico, Costanzo, Pietro Martire und Sebastiano. Unten sieht man vor den Mauern von Perugia den Tod als Gerippe mit Fledermausflügeln, in den Händen Pfeile und Bogen, zu seinen Füßen Pestleichen. Ein von rechts herbeifliegender Engel (Angelus Misericordiae) greift ihn mit einer Lanze an. Bürger verlassen die Stadt. Links kniet vor der Kirche S. Francesco eine Gruppe von Frauen. Über der Stadtmauer ist zu lesen: FV R° 1464.

Das Ganze ist eine besonders flüchtige Arbeit und von nur geringem künstlerischen Verdienst. Der Gonfalone genießt besondere Verehrung, weil das Antlitz der Madonna von Engelshand gemalt sein soll. Wie aus der Inschrift zu schließen, ist der Gonfalone im Jahre 1464 einer umfassenden Restauration unterzogen worden, die wahrscheinlich in der Werkstätte Bonfiglis erfolgte, und an der Gesellenhände hervorragenden Anteil haben. Neuerdings ist die Fahne nochmals vollständig übermalt worden [32]).

[32]) Am 3. Oktober 1464 wird die Errichtung einer Kapelle zu Ehren des wundertätigen Gonfalone von den Franziskanermönchen zu Perugia beantragt und von den Prioren bewilligt (Ann. Decemv. 1464 c. 96 t.). Am 20. März 1465 wird der Betrag von 10 fl. für Altarkerzen angewiesen und dabei des neuen Gonfalone gedacht (Ann. Decemv. 1465 c. 44 t.). Ebenso am 4. April (Ann. Decemv. 1465 c. 48) sowie am 22. April (Ann. Decemv. 1465 c. 54). Am 12. August eine Quantität Wachs für Kerzen (Ann. Decemv. 1465 c. 107 t.), am 26. Oktober 1465 und am 25. Juni 1466 werden je 25 fl. für Schmuck der Kapelle und Herstellung eines Tabernakels für den Gonfalone angewiesen (Ann. Decemv. 1465 c. 128 129; 1466 c. 70 u. 72). Am 8. Mai 1468 25 fl. für Herstellung eines eisernen Gitters zum Abschließen der Kapelle (Ann. Decemv. 1468 c. 50 t. u. 51 t.), am 27. Januar 1469 weitere 30 fl. zu demselben Zweck (Ann. Decemv. 1469 c. 2 t. u. 8), am 22. Oktober 10 fl. für »Hostium« und Tür der Kapelle (Ann. Decemv. 1469 c. 97 u. 97 t.), am 25. März 1470 ein weiterer Zuschuß von 20 fl. (Ann. Decemv. 1470 c. 23 t. und 25), ferner am 23. Juli 1470 20 fl. (Ann. Decemv. 1470 c. 79 t. u. 80 t.), am 28. Oktober 1472 eine Beisteuer von 20 fl. für die Vollendung der Kapellendecke (Ann. Decemv. 1472 c. 147 u. 151), am 17. Mai 1486 8 fl. für ein hölzernes Gerüst zum Tragen des Gonfalone (Ann. Decemv. 1486 c. 115 u. 115 t.).



Auf weit höherer Stufe steht der Gonfalone in Corciano bei Perugia, der urkundlich im Jahre 1472 bestellt 33) und laut Inschrift auch in demselben Jahre ausgeführt wurde. Das Thema ist das gleiche: In der Mitte die Mantelmadonna, von oben herab schleudert Christus Pfeile, zwei Engel, mit der für Bonfigli so charakteristischen Cresta auf dem Kopfe, halten den Mantel der Madonna. S. Niccola da Tolentino und S. Antonius empfehlen das betende Volk. Ganz unten, auf einem Hügel, der mit Oliven bestanden ist, eine Ansicht von Corciano, und über dem Stadttor das Datum 1472.

Zwei Inschriften auf Schildern links und rechts verdienen noch Erwähnung. Die eine lautet: »O Maria flos virginum, velut rosa vel lilium, funde preces ad filium pro salute fidelium«. Die andere: »Sancta Maria, succurre miseris, juva pusilanimos, refove flebiles, ora pro populo« 34).

Der Gonfalone war, wie sich aus dem mitgeteilten Dokument ergibt, für die Kirche S. Agostino bestimmt, wo er auch bis 1879 aufbewahrt wurde. Er figurierte auf der Kunstausstellung von 1879 in Perugia und wurde nach erfolgter Zurücklieferung in der Pfarrkirche S. Maria aufgestellt.

Geringer ist der Gonfalone, welchen in dem abgelegenen BergstädtchenIcciano, südwestlich dem Trasimenersee, die Kirche S. Giuseppe bewahrt. Die Madonna breitet ihren langen weißen Brokatmantel über das betende Volk. Christus in runder Glorie schleudert Pfeile, die Engel Raphael und Gabriel zücken Schwerter. Rechts und links knien S. Sebastian und S. Niccola da Tolentino. Zwei Spruchbänder in den Händen der Madonna tragen die Inschriften: »Se salve volete le vostre persone, per questo Sancto [Sebastiano] che porta le freccie, lui abiate gran devotione« und »a questo Sancto [Niccola da Tolentino] non posso negare che io per voi notrì [?] el

33) 1472 die .... Cum ad presens predicator sancti Augustini fecerit fieri quoddam Gonfalone cum figura Virginis Marie et nonnullorum sanctorum pro devotione universitatis Comunis predicti, petit elemosinam fiendam per Comune in subsidium dicte devotionis.

Cum in dicto castro sit Ser Antonius Ceralli de castro Sancti Poli de Campania Romana magister scolarum qui sit in dicto castro sine aliquo salario etc. juvenes dicti castri petunt ut sibi de aliquo salario provideatur. Fu data facoltà ai Consiglieri di assignare l'elemosina per detto Gonfalone e di assignare il salario a detto Ser Antonio, il qual salario sit florenorum quatuor ad rationem XL bonon. pro floreno pro quolibet anno in quo serviverit.

Zitiert nach Mariotti: Cronache manoscritte dei Castelli Perugini (in der Biblioteca Comunale zu Perugia). Auszug aus einem verloren gegangenen libro delle deliberazioni Consigliari del Comune di Corciano. (Fol. 161.)

34) Die gleiche Inschrift findet sich auf einem Gonfalone, der 1907 bei Gelegenheit der Peruginer Mostra zum Vorschein kam und jetzt leihweise in der Pinakothek ausgestellt ist (vom Verfasser beschrieben in Augusta Perusia 1907, p. 61).



mi' figliolo che mai non cessa me per voi pregare«. Die Darstellung schließt, wie üblich, mit einer Ansicht des Ortes. Davor stehen links S. Barbara und rechts S. Monica in ganz kleinen Figuren.

Durch sorgfältige Ausführung, größere Korrektheit der Zeichnung und lebhaftes Kolorit nimmt die Kirchenfahne von S. Francesco in Montone bei Umbertide eine besondere Stelle unter den Schöpfungen dieses Kunstzweiges ein.

Die Anordnung ist die gleiche. Maria, gekleidet in ein schweres langes Brokatgewand, welches die Füße verdeckt, hält über den Häuptern der frommen Gemeinde ihren Mantel, an welchem die Pfeile Christi abprallen und zerbrechen. Zwei Engel zu den Seiten Christi machen fürbittende Geberden. In drei Reihen übereinander knien je vier Heilige. Links: S. Giovanni Battista, S. Ubaldo, S. Francesco und S. Sebastiano; rechts: S. Gregorio, S. Niccola da Bari, S. Antonio und S. Bernardino. Eine Ansicht von Montone mit dem Schloß der Fortebracci bildet den unteren Abschluß. Rechts und links daneben in Strahlenglorie die Brustbilder zweier Heiligen. Rechts sieht man den Tod auf der Flucht begriffen. Die vielen Porträts von Bürgern der Stadt berechtigen zu der Annahme, daß der Gonfalone an Ort und Stelle gemalt worden ist. Auf einem Cartello zu den Füßen der Madonna die Inschrift: »A. D. 1482. Opus Huius Conventus«.

Stilistisch steht das interessante Werk dem Bartolomeo Caporali näher als seinem Werkstattgenossen Bonfigli. Zu bedauern ist, daß es eine vollständige Übermalung erfahren hat.

Von dem bisher betrachteten alter Überlieferung folgenden Kompositionsschema unterscheidet sich eine Reihe individueller gestalteter Gonfalonebilder, die durch drei Werke des Bonfigli, die Gonfaloni von S. Maria Nuova, von S. Bernardino und von S. Fiorenzo repräsentiert werden. Im ersten Falle handelt es sich um einen Pestgonfalone, im zweiten um ein Bildwerk, das an die Heilstätigkeit Bernardins in Perugia erinnern sollte. Wenn die Kirchenfahnen des ersten Schemas die Idee der Gnade und der Verzeihung in den Vordergrund stellen, so wird im Gonfalone von S. Maria Nuova vor allem der Gedanke des göttlichen Zornes zum Ausdruck gebracht. In riesengroßer Gestalt nimmt die ganze Mitte des Bildes der thronende Christus ein, der mit der Rechten Blitze schleudert. Wie auf den Darstellungen des jüngsten Gerichtes sind dem zürnenden Gott Sonne und Mond beigegeben und Engel mit den Leidensinstrumenten Christi, mit Kreuz und Lanze, mit Säule und Schweißtuch, auf den Köpfen die Cresta, erscheinen zur Seite des Herrn. Zu seinen Füßen knien links die Madonna und rechts S. Domenico, beide in kleinerer Figur. Unten, dicht gedrängt, das Volk, der Gnade Christi empfohlen durch S. Bernardo (links) und S. Scholastica (rechts). Über den Häuptern der Menge schwebt mit gewaltiger Sense der



Tod dahin. Ein Engel wehrt mit seiner Lanze dem tödlichen Streich. Im Hintergrunde eine Ansicht von Perugia. Das Bild hat durch Staub und Kerzenruß schwer gelitten. Als Jahr der Entstehung ist 1472 anzunehmen[35]).

Auch der Gonfalone von S. Bernardino zeigt als Zentralfigur Christus, der in der Linken eine große schwarze Fahne hält und die Rechte segnend oder vielmehr mahnend erhebt. Ein Chor von musizierenden und Blumen tragenden Engeln umgibt den Heiland. Vor ihm steht etwas niedriger auf Wolken der heilige Bernardin mit dem Emblem Christi in der Rechten. Die auf der unteren Hälfte des Bildes dargestellte Szene ist früher falsch gedeutet worden. Man glaubte, daß hier zugleich und nebeneinander die feierliche Verbrennung der Bücher und Bilder, welche auf Bernardins Befehl 1425 stattfand, und die Kerzenspende durch Pius II. (1459) dargestellt seien. Da aber die Verbrennung der Bücher und Bilder auf dem Domplatz erfolgte und der Vorgang hier auf der Piazza S. Bernardino sich abspielt, muß diese Deutung verworfen werden. Nun findet sich in der Chronik des Graziani, deren Manuskript die Biblioteca Comunale zu Perugia bewahrt, die Nachricht, daß am 28. Juni 1450 auf Befehl des Bischofs eine allgemeine feierliche Prozession nach der Kirche S. Bernardino veranstaltet wurde [36]), welche alljährlich am 20. Mai, dem Todestage des Heiligen, sich wiederholte und welche noch zu Cesare Crispoltis Zeiten stattfand[37]). Diese Prozession zu Ehren des heiligen Bernardin hat der Künstler dargestellt: Der Zug, mit dem Bischof, mehreren Mönchen, Magistratspersonen und Tubabläsern an der Spitze, hat sein Ziel, den Platz vor der Kirche S. Bernardino, erreicht. Die Männer

[35]) In der Sitzung vom 28. Januar 1472 beschlossen die Prioren, der Confraternita eine Beihülfe von 10 fl. zur Vollendung des Gonfalone zu gewähren (Ann. Decemv. 1472 c. 18 t.). Am 27. Februar 1472 erfolgte die Zahlung (Ann. 1472 c. 38 t.). Am 2. Dezember desselben Jahres werden 20 fl. für Herstellung eines eisernen Gitters in der Kapelle des Confalone bewilligt (Ann. 1472 c. 169 und 169 t.), am 6. Juli eine weitere Beisteuer von 15 d. (Ann. 1473 c. 57), am 23. Mai 1475 ein neuer Zuschuß von 30 fl. (Ann. 1475 c. 60 u. 71 t.) Am 7. September 1477, dem Namenstage der Jungfrau Maria, wurde die Kirchenfahne zum ersten Male in feierlicher Prozession durch die Stadt getragen (Ann. 1477 c. 59). Am 9. Dezember 1478 wurden 10 fl. für Ausbesserung des Gonfalone gewährt (Ann. 1478 c. 96 t.) und am 26. Dezember 1478 bezahlt (Ann. 1478 c. 110 u. 111 t.).

[36]) 1450. A di 28 di Giugno, per la canonizazione di Santo Berardino fu fatta qui una bella e divota processione: et prima li disciplinati delle fraternite, e poi tutti li ordini de' frate li quali tutti haveno le candele. Anco ce andò Monsignore e li Priori, li quali ebbero le facole de libre 4 l'una; e li camorlenghi di libre 3: et andarce de molti citadini, e donne e picoli e grande, tutti con le candele a loro spese. Et partirono da S. Lorenzo et andarono per fina a S. Francesco; dove lì se fece un notevole e bello offizio, et el Comuno nostro ce spese in la cera fiorini 200: et fu fatto uno pennone de tafetà, nel quale ce fu pento Santo Berardino, et quello se porta in processione; et fu ordinato che la festa de dicto Santo Berardino se debia fare adì 20 de maggio, e che tutta la cera che se porterà, lassarla.

Cronaca del Graziani, Arch. Stor. It. Tom. XVI parte Ia p. 626.

[37]) Crispolti, Perusia Augusta, p. 149.

legen Kerzen, die Frauen Altartücher als fromme Spende in drei in der Mitte aufgestellte Körbe. Die Fassade von S. Bernardino und der rechts sich daran anschließende Bau der Kirche S. Francesco sind mit größter Genauigkeit wiedergegeben. Nur die Inschrift auf dem Hauptgesims: Augusta Perusia 1465 steht im Widerspruch mit dem an Duccios Fassade befindlichen Datum 1461. Wir haben also das Jahr 1465 als das Datum der Vollendung des Gonfalone anzunehmen [38]). Der Künstler, der die Arbeit ausführte, war Bonfigli, wie schon Vasari angibt [39]). Es ist noch zu erwähnen, daß die Fassade 1465 durch Bonfigli und Mattioli abgeschätzt wurde, und daß im Jahre 1465 der Bischof Jacopo Vannucci die Prozession leitete. Von ihm spricht auch Crispolti, und Bonfigli hat ihn auf seinem Gonfalone porträtiert.

Als von dem herkömmlichen Kompositionsschema wesentlich abweichend ist ferner der Gonfalone von S. Fiorenzo zu erwähnen, der laut Inschrift 1476 gemalt wurde, als wieder einmal die Pest das Stadtgebiet von Perugia heimsuchte. Im oberen Teil des Bildes ist die auf Wolken kniende Madonna dargestellt. Vor ihr halten vier Engel an Stricken einen mit Rosen gefüllten Korb, auf welchem der nackte Christusknabe steht, der mit der Rechten segnet und die künftigen Wundenmale zeigt. Etwas tiefer hält ein Engel ein langes Cartello mit einem in derber Vulgärsprache verfaßten Gedicht. Zur Rechten des Cartello knien S. Sebastian und Filippo Benizi, zur Linken S. Pellegrino Laziosi und S. Fiorenzo, welche die betende Gemeinde der Gnade Christi empfehlen. Das Gedicht, mit Unrecht dem Lorenzo Spiriti zugeschrieben, stellt die Pest als Strafe für mancherlei Sünden hin und enthält den Aufruf an das Volk von Perugia, der rettenden Gnade Gottes zu gedenken:

O populo obstinato iniquo e rio
Crudel superbo ingrato e pien d'inganno,
Ch'ai posta la speranza e 'l tuo desio
In cose piene de mortale afanno
Jo son l'Angel del Ciel messo de Dio
A farte noto ch'a la pena e 'l danno
de le tuoie piaghe e de le tuoie ruine
per prieghe de Maria ci a posto fine.

---

[38]) Am 8. Mai 1463 werden von den Prioren 6 fl. für Bemalung des Gonfalone bewilligt (Ann. Decemv. 1463 c. 53 t.) und am 16. Mai bezahlt (Ann. 1463 c. 57). Am 3. Januar 1496 15 fl. für Ausbesserungsarbeiten an demselben (Ann. 1496 c. 1 t.) und am 1. Februar bezahlt: »pro refetione gonfalonis cum figura divi Santi Berardini causa portandi in processionibus« (Ann. 1496 c. 7 t.). Am 17. April weitere 15 fl. bewilligt (Ann. 1496 c. 23) und am 20. April bezahlt: »pro uno gonfalone fiendo cum figura Sancti Berardini loco alterius consumpti et per dittos disciplinatos deferendo per Civitatem in processionibus fiendis« (Ann. 1496 c. 25).

[39]) Ed. Milanesi III, p. 506.

Volgete gl'occhi, miseri mortali,
A' grandi exempli presenti e passati
de le miserie extreme e de' gran mali
ch'el Ciel vi manda pe' vostri peccati
De homicidij adulterj principali
d'avaritia luxuria. O scelerati
la iustizia del Cielo non fa a furia
ma lei sempre punisce omne sua ingiuria.

Ninive fu ciptà florida e magnia
E Babilonia, e or non son niente
e Soddoma e Gomorra un laco bagnia
d'acqua e de solfo nera puzzolente.
L'altra che vinse el mondo e or si lagnia
Posta in septentrione da occidente
Pei suoi peccati antiqua e bella Roma
Che 'n servil giogho el ciel la stracia e doma.

Or siate adunque grati e cognioscenti
De i benefici e gracie del Signore;
E sieno gl' animi vostri tutti (?) ardenti
Di fede carita pace e amore
E se pur voe sarcte pigri e lenti
A non volere abandonare l'errore,
Nuovo giuditio a voe anuntio: e stimo
Che fia majure e piu crudel ch'el primo.

Con pianti fatta fu gridand' omei
Nel mille settanta quatro cento sei.

Alle diese Kirchenfahnen sind mit sehr dünner Tempera auf ungrundierte Leinwand gemalt. Die Farbe ist meist trüb und dumpf geworden. Die Fahnen von S. Francesco, S. Bernardino und zu Montone haben eine vollständige Übermalung erlitten. Der künstlerische Wert dieser Erzeugnisse ist sehr verschieden. Einzelne derselben verraten nur zu deutlich die Flüchtigkeit ihrer Entstehung. Die Gedankenwelt, in der sich der Künstler hier bewegt, mutet noch recht mittelalterlich an. Seine Sprache ist die der Bußprediger der Zeit. In der Absicht, auch dem Ungebildeten verständlich zu sein, arbeitet er mit derben und drastischen Mitteln. Auch die Komposition macht einen mittelalterlich-naiven Eindruck. Die Größenverhältnisse der einzelnen Figuren werden nach der Wichtigkeit derselben abgestuft. So finden wir häufig vier bis fünf verschiedene Maßstäbe innerhalb eines Bildes. In der Madonna gibt Bonfigli einen überlieferten hieratischen Typus, unter stärkerer Betonung der Hoheit und Majestät als in den uns bekannten Tafelbildern. Der Künstler hat die Neigung, möglichst viel Personen anzubringen; dadurch wirkt das Ganze leicht überladen.

(Schluß folgt.)



San Colombano al Lambro e le sue opere d' arte.

Di **Francesco Malaguzzi-Valeri.**

La Lombardia è regione ricca di opere d' arte più che, anche in Italia, non si creda. Meno i centri principali, oltre Milano, Bergamo, Monza, Como, Brescia, Cremona, Lodi, maggiormente illustrati da studiosi italiani e stranieri (e m' è grato ricordare il compianto amico dott. Alfred Gotthold Meyer, così acuto investigatore dei caratteri dell' edilizia lombarda antica) — moltissimi luoghi attendono ancora chi dedichi loro studi e ricerche particolari. Io ho pensato che, dopo le mie peregrinazioni nella regione stessa, il frutto di ricerche e di qualche scoperta potrebbe interessare in Germania — dove gli ammiratori dell' arte italiana sono una legione e dove i visitatori del bel paese son numerosi e dotti — per indurre ad abbandonare qualche volta i luoghi percorsi dalle ferrovie e dai tramways in cerca di oasi d'arte nascoste. Le valli bergamasche, le montagne della Valtellina, certe parti della pianura verde e lussureggiante che si stende fino al Po nascondon tuttavia castelli, cascinali, chiese, oratorî, case coloniche nelle quali è spesso più che un' eco della grande arte nostrana che vantò Leonardo da Vinci e la sua scola prolifica e, nell' edilizia, il genialissimo Bramante e i suoi numerosi seguaci. Lungo le rive fiorite dei laghi lombardi, su per le coste dei monti, dissimulati fra le insenature o nascosti dai boschi, quei più modesti avanzi del bel tempo antico rivelano al fedele dell' arte sorprese piacevolissime sfuggite all'attenzione dei più diligenti compilatori di guide artistiche. Ma, oltre quegli esempi isolati, attendon tuttora un illustratore numerose borgate lontane dalle linee ferroviarie e dai battelli a vapore e pur ricche, talvolta rigurgitanti, di suggestive memorie d' arte e di storia. Nella speranza d' indurre qualche studioso dell' arte lombarda a farne oggetto di studî pazienti e d' invogliare i tedeschi che si recano in Lombardia, nelle loro peregrinazioni, a visitarli, io mi propongo, mercè la cortese ospitalità, a me nota da anni, della Direzione del Repertorium f. K. di richiamar l'attenzione, anche con nuovi dati critici e storici, su quei luoghi o, almeno, sui più notevoli e dimenticati. E incomincio con San Colombano al Lambro, l' amena borgata alla quale si arriva, da Lodi, in un' ora di vettura, percorrendo una lunga strada fra boschi folti e vaste distese di campi tagliati da abbondanti corsi d' acqua. Sul fiume Lambro, che



dà nome al luogo, il paese si stende sulla riva verde, pittoresco e vivace nella sua linea movimentata, sulla quale sovrasta l' antico castello medioevale in rovina. Per chi conosce la storia interessante del luogo le memorie si affollano numerose e s' incalzano: e, a chi abbia la pazienza di cercare e osservare, gli avanzi artistici vi rappresentano una delle più simpatiche sorprese.

* * *

La storia del luogo — che convien ricordare brevemente per spiegare la presenza delle opere d' arte — è antica e bella.

L' antica denominazione di Mombrione che sarebbe stata data a quella località parrebbe d' origine gallica. Come il nome di Insumbria deriverebbe da is-ombria, dai galli ombri, così il nome di Monte-ombrione, con progresso fonetico analogo, verrebbe modificato in monsombrone. Non insistiamo sulla attendibilità della cosa ch' è ripetuta, per tradizione, dagli storici del luogo e notiamo invece come il nome di Mombrione sia rimasto a una parte del territorio, sulle colline, in cui son avanzi di fortificazioni delle quali sarebbe ricordo fin dal secolo XIV. Alcuni laterizi tolti da scavi fra quei ruderi sono stati ritenuti tuttavia come appartenenti all' epoca della dominazione romana. Negli anni 595—598 un Colombano, monaco irlandese ospite di Agilulfo nella vicina Pavia, combattendo la setta ariana che aveva proseliti numerosi nella località di Mombrione, avrebbe insegnato agli abitanti a perfezionare la coltivazione della vite, talchè in suo onore gli abitanti — non insensibili alle dolci attrattive del prodotto di Bacco — avrebber mutato il nome di Mombrione in S. Colombano. Gli avrebbero anzi dedicata una chiesa: nell' atto di donazione fatto da G. Galeazzo Visconti ai Certosini nel 1396 è fatto ricordo di una chiesa portante il nome di S. Colombano, ma l' ubicazione che nel documento è designata non sembra corrispondere a nessuna delle chiese moderne. Nel 1164 Federico Barbarossa avrebbe riedificate e rinforzate, ingrandendole, le fortificazioni vicine al mons Colatus (attualmente la Collada) formandone cosí il castello (tutissimum Federici Castrum) raccogliendo poi gli sparsi abitanti in un borgo quadrato ai piedi del castello, recinto da bastioni, da mura merlate e da fosse, al quale sarebbe stato dato l' ampolloso nome di Civitas Imperialis[1]). Il borgo e gran parte delle terre circostanti passarono in seguito in feudo ad Ariberto d' Intimiano[2]): v' avrebber poi avuto sede i Landriani, Capitani del popolo nel periodo comunale, e poscia, quali nuovi feudatari, i Visconti. Da questo

[1]) *Muratori*, Chronicon Rom. Imp. — *Pertz*, Chron. Placentinum. — *Alessandro Riccardi*, Le località e territorij di S. Colombano al Lambro. Pavia. Tip. succ. Bizzoni 1888 e doc. ivi citati.

[2]) *Puricelli*, Monum. della Basilica Ambrosiana p. 245.

momento le notizie (che pel riportato primo periodo debbo alla cortesia di un dotto ricercatore di memorie sancolombanesi abitante sul posto e intelligente raccoglitore di cimelii storici e artistici di quella plaga, il dott. Pier Luigi Fiorani) hanno più sicure basi nei documenti storici e negli avanzi artistici. Nel 1396 Gian Galeazzo Visconti lasciava, per testamento, i possessi agricoli di San Colombano, insieme a quelli di Graffignana e Vimagano, con un reddito di 4500 fiorini, ai padri di San Bruno della Certosa di Pavia. Da questo momento anche l' arte trovò nel luogo incoraggiamento notevole.

Del castello — l' arx, la rocca — di San Colombano è ricordo frequente. Si sa che, con la morte di Bianca di Savoia, (31 Dicembre 1387) il castello e i diritti inerenti al feudo pervennero al milite Nicola de Diveni creditore del Duca e maestro delle entrate [3]). Nel rogito di donazione del Duca all' erigenda Certosa di Pavia è detto che egli donava ai Certosini, fra gli altri terreni, anche il Ricetto del castello di San Colombano co' suoi edifici e spettanze nonchè gli edifici e le possessioni fuori del Ricetto stesso con la fornace e i molini. Un mese dopo acquistàva dal milite Nicola de Diveni, per 20 mila fiorini d' oro, il castello di San Colombano col suo territorio e proprietà annesse con la podestà di spada, onoranze, regalie e diritti inerenti [4]). Una carta del 25 Ottobre 1399 dell' archivio Belgioioso aggiunge che Gian Galeazzo confermò la donazione dei beni di S. Colombano ai Certosini, liberando i loro massari, famigliari, fittabili da ogni imposta, dazio, pedaggio, creando così una specie di comune libero nel resto del Comune di S. Colombano. Alla morte di Gian Galeazzo i beni di San Colombano, tanto quelli dei Visconti che quelli dei Certosini, andarono a ruba per opera dei nemici dei Visconti capitanati da Giovanni Vignati signore di Lodi dal 1403 al 1416. Più tardi i beni, per quanto assoggettati a deperimento negli edifici e nelle terre coltivate furon restituiti alla Certosa e ad altri milanesi [5]). Nel 1447 San Colombano e il suo castello furon occupati dai Veneti; nel 1460 i Certosini rientrarono in possesso della loro parte. «Vicende diverse di guerra ebbe a subire quell' ospizio, che teneva ancora le sembianze di castello turrito, nel 1512 ed anni susseguenti, allorchè fu a vicenda conquistato colle armi alla mano dal Lautrec dapprima, e poscia, dietro espresso incarico avutone da Don Antonio De Leyva, da Lodovico III principe di Belgioioso, fattone poi feudatario» [6]).

3) *Giovanni Agnelli*, Vertenze dei Visconti colla mensa vescovile di Lodi ecc. (in Archivio Storico Lombardo. A. XXVIII, Serie III 1901 pag. 296).

4) Archivio Belgioioso e *G. Agnelli* loc. cit.

5) Ibid.

6) *Diego Sant' Ambrogio*, Una breve corsa artistica fra le Grangie o possesioni agricole della Certosa di Pavia (in Arch. Sto. Lomb. Ser. III. A. XXIII 1896, 345).



Vediamo — prima di passare alla storia e all' esame dei minori monumenti del luogo — qualche ricordo più interessante per noi, relativo ai lavori compiuti nel castello stesso e possibilmente intorno ai suoi architetti. Se crediamo allo storico di S. Colombano, il Riccardi, il costruttore o ricostruttore del castello al tempo di Federico Barbarossa sarebbe stato, almeno per le mura e le fortificazioni, l' architetto Tito Muzio Gatta cremonese, che nel 1158 avrebbe innalzate quelle di Lodi Nuovo. Lo storico cita in proposito i manoscritti (sic) dell' archivio Belgioioso: noi ci accontentiamo di ricordare la citazione guardandoci bene dall' insistere sull' importanza ch'essa possa avere. Più tardi, nella metà del XIV secolo, il castello doveva presentarsi in bella forma e, tenuto conto dei tempi, provvisto di comodità negli alloggi se Francesco Petrarca, ospite dell' arcivescovo nel Castello di S. Colombano, ne cantava le lodi e lo chiamava late notum moenibusque prevalidum ricordando l' Arx, — la rocca, — il talamo regale o Camera Regia, insieme alle circostanti colline uberrime e vantando il limpidissimo fiume Lambro, piccolo ma capace di portar navi. Sembra che realmente, in quel torno di tempo, il luogo avesse acquistato in importanza e che, chiuse e bonificate alcune paludi circostanti, fosse centro non disprezzabile di commercio e di benessere. Nel 1370 il Castello fu ingrandito e restaurato per opera di Galeazzo II. Nel 1371—1374 Bianca di Savoia, ottenuta la concessione del feudo di S. Colombano, v' eresse, nel Ricetto del Castello, un proprio casamento che sarebbe stato chiamato la cucina (coquina domine Blanche de Sebaudia) ciò che proverebbe ch'essa vi abitava per qualche mese dell' anno. Il luogo, più tardi, servì di carcere a prigionieri di Stato notevoli; fra gli altri a Francesco Carrara il Vecchio già Signore di Padova: ciò ch' è prova dell' importanza e sicurezza militare della rocca. E poco dopo il territorio circostante faceva parte delle caccie riservate ai Visconti. Più tardi il castello e la rocca incominciarono a sentire il cozzo terribile delle artiglierie, come osserva il Riccardi dal quale spigoliamo le notizie più importanti per noi. Morto il Duca e inauguratasi la Repubblica ambrosiana i veneziani s' impadronirono di S. Colombano e della rocca benchè, nota il Simonetta, «fortissima per posizione naturale e grandiosa costruzione d' edifizi.» Francesco Sforza marciò su S. Colombano e vi pose l' assedio (14—15 settembre 1447) aprendo il fuoco delle bombarde contro i bastioni del borgo e le mura della rocca superiore difesa dai Veneziani. Il luogo si arrese poi, ma gli edifici fortificati dovettero risentir dei danni del combattimento e anche dei successivi avvenimenti perchè nel 1481 si provvedeva alla riparazione di alcune parti. L' incarico del sopraluogo, della verifica e della stima dei lavori da eseguirsi fu dato all' ingegnere del Comune di Milano Pietro da Lonate. La sua relazione rimane tuttora e vi si rileva che si riferiva a restauri da farsi nel

ponte di soccorso del castello verso mezzogiorno, nei beccatelli, nell' alto della torre dell' orologio, nonchè nella torre di San Giovanni, nella torre «de la Mirabola» nella torretta di mezzo («el torino de mezzo») nella torre «de Valedeamagi», nella torre grande nel mezzo del castello, nel «pontile che sarà a le camere del palazzo verso la terra», nella torre di San Cristoforo, nei locali adibiti al molino, nella corte del castello e nell' abitazione del castellano. I lavori si intrapresero qualche tempo dopo e, per avere il legname necessario, si dovettero tagliare grossi alberi nei possedimenti della Certosa di Pavia, di che i fittabili, danneggiati, si lamentarono col Duca di Milano [7]). Nel 1504, in un atto di consegna della rocca e del castello con le munizioni e la armi fatta dal maestro delle Entrate straordinarie con l' ingegnere Amedeo (o Amadeo?) al Priore della Certosa, è descritta la fortezza coi suoi revellini, le vie coperte, la torre grossa o Castellana presso la Torre dei Gnocchi, la torre di S. Cristoforo nella Rocca superiore, i ponti levatoi, la ghirlanda, i corridori, le fosse, con le misure in braccia milanesi. Il castello rigurgitava d' armi: v'eran balestre, corazze, celate, archibugi, sciopeti, mortaletti, spingarde, ecc. [8]). Del 1505 è un' altra stima di riparazioni urgenti alla rocca e agli alloggi del Castellano nei casamenti vicini: del 1522, in un atto di consegna del luogo al nuovo castellano, è ricordo delle tristi condizioni della terra dopo lo scempio fatto dalle guerre; il documento ci fa sapere che la torre centrale di S. Cristoforo era tutta a massi di ceppo e granito a punta di diamante. Nel 1525 il duca ordinava, per le istanze dei Certosimi e la diminuita importanza militare del luogo dopo l' uso perfezionato delle artiglierie, di demolire il castello; ma lo smantellamento fu parziale: sarebber scomparsi i fortini avanzati, varie torri fra cui quella centrale di S. Cristoforo, le fosse, gran parte dei bastioni. Ma poco dopo, aumentandosi a 250 fanti il presidio di custodia, il luogo sarebbe stato rimesso in istato di difesa. Certo è che gli avanzi che arrivaron fino a noi rivelano in gran parte l' arte edilizia del periodo precedente a quella parziale demolizione. Dopo il 1530 San Colombano non figura più nel novero delle piazze forti del ducato di Milano. I lavori successivi furon diretti piuttosto alla riedificazione e alle ampliazioni del borgo che della rocca; il castello propriamente detto, il nucleo superiore con le sue opere di difesa si prestò da allora piuttosto agli usi mutati dell' abitazione. Quando avrem fatto cenno di adattamenti al Castello nel 1585, di nuovi diroccamenti delle fortificazioni e del riempimento delle fosse nel 1585, della fondazione del nuovo Monte di Pietà nel Ricetto del Castello nel 1593, di pitture fatte eseguire nel 1682 sulla fronte della torre dell' Orologio, della demolizione

7) *Giovanni Agnelli.* Documenti inediti (in Archivio Storico di Lodi 1898, III, 108).

8) Archivio Belgioioso già in S. Colombano: *Riccardi* op. cit.

di diverse case nel Ricetto, già popolatissimo, lungo le mura castellane e nell' interno nel 1760—1776, di nuove demolizioni di case nel Ricetto da parte dei nuovi proprietarii, i Belgioioso, per aprirvi il giardino nel 1830—1850, sarà finita la serie degli avvenimenti più notevoli per la storia edilizia del Castello [9]).

Esaminiamo ciò che rimane del Castello e delle fortificazioni del borgo. Le demolizioni del 1525 dovetter prender di mira, le fortificazioni del borgo, ch' era città forte, più che quelle del castello. Della cinta fortificata del borgo si son trovati avanzi, e sul più importante di questi, che presenta la merlatura a coda di rondine, è stata collocata una lapide commemorante la cinta gloriosa, a cura dello strenuo difensore delle memorie sancolombanesi, il sullodato dott. Pier Luigi Fiorani. Si tratta di forti costruzioni, di diligente fattura, in laterizio. Quanto alle fortificazioni del castello — la rocca — il danno maggiore derivò loro dall' incuria umana. Infatti le torri — sempre le prime a esser demolite in uno smantellamento intenzionale — erano invece rimaste in piedi, e diverse lo sono tuttora: quasi tutte le torri abbattute lo furono in questi ultimi anni, a memoria di abitanti viventi. L' abbarbicarsi delle piante parassite, un fulmine, il desiderio di vendere il materiale laterizio o, senz' altro, l' incuria dei proprietarï — e pel castello furon diversi — hanno prodotto ciò che molteplici assedii e fatti d' arme non avevan fatto ancora. In una sua relazione di una visita compiuta a S. Colombano nell' ottobre del 1887, il Riccardi diede diversi particolari tecnici sullo stato del Castello in quell' epoca, che a noi piace qui ricordare, per quella parte che interessa l' edilizia del monumento. Il muro di fronte del Castello aveva due giri, l' uno sopra l' altro, di merli tutti incastonati nella parete e che erano indizio che l' antichissimo parapetto del Castello era più basso dell' attuale. Su qualcuno rimaneva lo stemma scalpellato con l' impronta del biscione Visconteo ciò che prova che il nucleo principale arrivato fino a noi deve appartenere alla ricostruzione fatta, come vedemmo, nel 1370 e, poco dopo, continuata da Bianca di Savoja: il Ricetto e gli edifici abitati all' interno del Castello dovetter esser rifatti o rimodernati in pieno secolo XV. Il Riccardi credette identificare, nell' interno della rocca, nella prima cinta od antico Ricetto, l' area, ora giardino, su cui sorgeva il Palacium Magnum del Barbarossa, ad ovest, più in alto l' area della coquina domine Blance de Sabaudia, il Palacium magnum ad est, dei Vicari e Rettori della terra di S. Colombano: palazzi che vennero incendiati nella insurrezione del 1402. Si potebbero identificare la torre grossa o castellana ad ovest e altre parti ricordate nei documenti. Entro l'abitazione

9) Cfr. *Riccardi* op. cit.

dei Belgioioso rimangon tuttora la torre dei Gnocchi e i sotterranei in parte chiusi, che davano accesso alla rocca superiore dominante il Ricetto e il Borgo e, forse, al Borgo e Mercato. Nelle torri alte vi son tuttora prigioni sotterranee praticabili con scale a mano perchè non vi son traccie di scale in muratura. Un' apertura presso il borgo scendeva verso il Ricetto. Il basamento delle mura castellane è, secondo il Riccardi, molto più antico delle mura che lo sormontano, più volte abbattute, più volte rifatte o restaurate [10]). Il Riccardi potè tracciare una pianta dell' antico borgo cintato di mura e della rocca turrita provvista di revelini o fortini avanzati, oggi demoliti. La parte che maggiormente presenta tuttora importanza artistica è l' ingresso verso la borgata, consistente in un torrione quadrangolare con giro di grandiosi merli a coda di rondine e sottostanti piombatoi molto sporgenti con le fessure pel meccanismo del ponte levatoio. Da un' ampia porta a elegante sesto acuto in laterizio si entra nel castello. In un edificio a sinistra che si presenta pel primo e che servì di cantina, presso la cucina, una elegante bifora in cotto sormontata da un arco e altre finestrelle più piccole oggi chiuse attestano di certa pretesa artistica del luogo. Le case che formano la viuzza del Ricetto han tutte, qual più, qual meno, avanzi medioevali. V' è l' edificio delle prigioni con belle finestre a sesto acuto campeggianti entro le caratteristiche riquadrature bianche di cementi, con che i costruttori lombardi ottennero — nel medioevo — una modesta quanto vivace policromia nelle loro diligenti costruzioni in laterizio. Di contro un edificio appartenente oggi alla Congregazione di Carità mostra anche le tracce di un vecchio affresco. Altre costruzioni antiche con poche ogive qua e là e con qualche bella particolarità edilizia fiancheggiano questa viuzza che sale verso la rocca superiore: su di essa s' innalzan tuttora gli avanzi di alcune vecchie torri di cinta, fino a non molti anni or sono ancora in piedi. Oltre il muro di cinta con le sue belle torri quadrangolari provviste di merli e di piombatoi, in parte sfruttate, in parte demolite, il castello non offre particolarità interessanti. Gli edifici moderni dell' abitazione dell' attuale proprietario e del personale di custodia se conservano cimelii rintracciati sul luogo e attestanti la lunga signoria viscontea (medaglie, monete, armi, fittili ecc.) non presentano molte parti antiche intatte del castello. I ruderi delle torri di cinta, smantellate e senza tetto, offron oggi maggiori attrattive all' acquarellista che allo studioso d' arte che deve crucciarsi dell' abbandono in cui il luogo venne lasciato.

Maggiori soddisfazioni il ricercatore di emozioni artistiche potrà trovare girovagando pel paese. L' arte del Rinascimento v' ha lasciato avanzi veramente notevoli.

---

[10]) *A. Riccardi*, Relazione di una visita nell' ottobre 1887 al colle di San Colombano. Milano, Borroni 1887.



L' architettura bramantesca vi si afferma nella bella chiesa di San Rocco, fondata con atto del 16 agosto 1514 per concessione del canonico tortonese G. B. Buzzatto a nome del Vescovo Ottaviano Maria Sforza Visconti e diretta dilectis nobis in Christo nobilibus viris et aliis hominibus et vicinis terrae S.cti Colombani Laudens. Dioc.[11]) La chiesa, di piccole proporzioni, tutta in mattoni, a pianta ottagonale, si presenta all' esterno modestamente, con una serie di grandi finestre ad arco — due per ogni lato — a mo' di loggia ricorrente in alto e un corpo quadrangolare, pure in mattoni, in basso provvisto in origine di una bella cornice al di sotto delle finestre e di una fascia più in basso. Questo corpo ottagonale, piuttosto che essere inscritto in un quadrato come la chiesa di Santa Maria a Busto Assizio si, presentava adossato a un edificio quadrangolare solamente in parte: una distribuzione analoga è nella chiesa dell' Incoronata a Lodi in cui, dinnanzi all' ottagono, s' impostano due pareti laterali ad angolo retto sulla fronte. Il tetto antico, seguente, come nell' Incoronata di Lodi, la struttura ottagona predominante e reggente forse, alla moda bramantesca, un cupolino, andò demolito. Il tetto attuale troppo basso taglia l' edificio poco sopra le finestre: l' interno ha così perduta la leggerezza originale e le travi minori si presentano oggi scoperte e impostate trasversalmente su due grandi travi addossate a quattro lesene della loggia superiore, che ne risulta così tozza e monca.

I rapporti fra gli elementi costruttivi della chiesa dell' Incoronata a Lodi e la chiesa di San Rocco di S. Colombano son grandissimi, nell' interno. Nel piccolo edificio di S. Colombano ritornan tutti i concetti della bella costruzione lodigiana, ma qualche po' semplificati e adattati al luogo più modesto. Il pian terreno presenta, nei due edifici, gli stessi arconi entro i quali si aprono le cappellette, a leggeressimo sfondo nell' Incoronata, in S. Rocco invece oggi in parte chiusi. Le lesene corinzie ornatissime dell' Incoronata e disposte ad angolo in modo da seguire l' andamento preciso delle pareti si presentano invece in S. Rocco più semplicemente piatte, di contro ad ogni angolo dell' ottagono; ma le loro sagome eleganti, nei capitelli, nei pulvini, nello stesso carattere dei fogliami decorativi a rilievo son le stesse nei due edifici. Nei peducci degli archi dell' Incoronata si presentano i caratteristici busti a tutto tondo comuni alle costruzioni lombarde, da Bramante in poi. In San Rocco invece i busti son stati sostituiti da rosoni. La loggia superiore è anche più affine, in S. Rocco, al tempio di Lodi. Per ogni lato dell' ottagono si aprono due arcate, divise da una colonnetta liscia a capitello corinzio nell' Incoronata, da una colonnetta a candelabro, strozzature e rigonfiamenti a vaso in San Rocco, che in questo particolare

[11]) Archivio di Stato di Milano. Fondo di Religione, ad ann. cit. dal *Riccardi*, Le località ecc. cit. pag. 68. Ma oggi il documento è irreperibile nonostante le nostre ricerche.

si presenta più ricco e più tenacemente lombardo: alle lesene sottostanti ne rispondono altrettante al piano superiore nelle due chiese, ma ripiegate ad angolo a Lodi come le sottostanti, piatte invece a S. Rocco pure come le sottostanti. I tondi con stemmi e decorazioni nei peducci degli archi superiori dell' Incoronata son vuoti invece in S. Rocco. La loggia è praticabile con un corridoio in cui si aprono le finestre — due per ogni lato — in entrambi gli edifici descritti. Ma a San Rocco le pareti si presentan oggi tutte in laterizio, coperto di imbiancature: le decorazioni policromiche, se v' erano, apposte nel cinquecento, o son scomparse o si nascondono sotto la tinta bianca stesa senza riguardo su tutto l' edificio. Il quale, ad ogni modo, ostenta certe civetterie decorative che la chiesa di Lodi non ha, almeno negli elementi più vicini all' organismo architettonico: prima di tutte quella delle colonnette della loggia superiore che son abbinate, invece che semplici come a Lodi, e, come notammo, a belle candelabre anzi che liscie. Le decorazioni a fogliami e girate convenzionali di fregi nella fascia fra il primo e il second' ordine nel tempietto di S. Colombano appaion rifatte in epoca posteriore alla costruzione cinquecentesca. Diversi quadri della decadenza appesi qua e là e che converrebbe togliere per lasciar campeggiare le belle linee della chiesetta riproducono immagini di diversi santi cari all' ordine di S. Bruno.

Chi fosse l' architetto del leggiadro tempietto di San Rocco, che ricorda le grazie dell' arte bramantesca lontano dai rumori della città, fra la distesa verde delle praterie del Lodigiano, non dicono i documenti e le storie locali da noi consultate. D' altronde i cronisti del luogo si preoccuparon più di tramandare a noi le vicende belliche del castello che i ricordi d' arte. Ma è indubitato che l' architetto che seppe trarre così buon partito dalla distribuzione di elementi allora di moda con povero materiale e limitati mezzi, non senza qualche simpatica innovazione, appartiene alla scuola di Bramante. La costruzione del Battagio a Lodi come quella dell' ignoto architetto di S. Rocco sono ispirate alla sagrestia di S. Satiro a Milano: quella dell' Incoronata — con le sue lesene angolari ripiegate come in S. Satiro — più di quella colombanese. E gli stessi elementi costruttivi e decorativi, ma applicati più ampiamente, il Battagio svolse nella chiesa di Santa Maria a Crema. In un' epoca molto vicina a quella della costruzione della chiesa di S. Rocco l' architetto e scultore G. A. Amadeo aveva lavorato a Lodi. Nel 1513 infatti egli fu chiamato a decorare la parte superiore della chiesa dell' Incoronata e gli apparterrebbe il coronamento a balaustrata sul coperchio di quella chiesa [12]). Gli spetta forse l' idea della chiesa di S. Rocco a S. Colombano? Nulla di strano che il

[12]) *F. Malaguzzi-Valeri*, Giov. Antonio Amadeo. Istituto It. d' arti grafiche. Bergamo 1904, pag. 278, 279, 280.



grande artista — più spontaneo e originale scultore che architetto da le idee nuove (nella cappella Colleoni s' ispirò alla pianta della cappella dei Pazzi, più tardi alle idee bramantesche) — dovendo occuparsi, anche nella provincia lodigiana, di certi corsi d' acqua, si ria recato a S. Colombano e v' abbia diretta quella costruzione; o, per lo meno, richiestone, v' abbia mandato i disegni dalla vicina Lodi mentre egli vi lavorava. Certa esilità di forme, nelle colonnette e nelle lesene, e che ritorna nei motivi predominanti del cortile Bottigella a Pavia, opera sua documentata, conforterebbe l' ipotesi.

Anche l' antica chiesa parrocchiale, prima dei rifacimenti del periodo della decadenza, doveva presentare le forme edilizie eleganti proprie del XV secolo. Ne fanno fede gli avanzi decorativi che rimangono. Prima della metà di quel secolo la parrocchia si trovava nella località di Mombrione ed era dedicata a Santo Stefano; trasferita poi nel luogo attuale dovette iniziarsi un periodo proficuo per la chiesa che s' andò arricchendo di opere d' arte e di decorazioni. Ai due lati dell' altar maggiore rimangono due tabernacoletti per l' olio santo ad attestare, con altri avanzi che ricorderemo, della ricchezza ornamentale della chiesa. L' un d' essi, composto di due lesene scanelate con capitellini a fogliami reggenti una trabeazione classica, su cui s' imposta una cuspide ornata di foglie d' acanto e d' una mezza figura d' Ecce homo, porta scritto, nel timpano, in tre righe

1484 HOC OP / VS. FECIT FIERI / D. DANIEL....

Sotto il piccolo davanzale del tabernacolo son scolpiti tre festoncini. Il lavoro è modesto. D' altra mano più esperta è il tabernacoletto che gli sta di contro, di fianco all' altar maggiore, composto di due leggiadre lesenette ornate ciascuna d' una candelabra a fogliami uscenti da uno stelo che reggono — sui due eleganti capitellini corinzi di sapore bramantesco analoghi a quelli dell' interno di San Rocco — la classica cornice provvista di bastoncini e di fuseruole. E' lavoro elegante, finemente scolpito, dei primi anni del cinquecento. Un parroco, certo Don Antonio dei Carcatagi (1483—1525), lasciò buon ricordo di sè nella porta rettangolare, del 1499, provvista di due severe lesene, di due mensole a fiorami e modanature diligenti nel fregio [13]) che presenta questa iscrizione

HOC OPVS FACTVM FVIT PER VENERABIL. PRAESBITER.
D. ANTONIVS
DE CHARCHATAGIS RECTOR HVI. ECCLESIAE.
1499 DIE X JVNI.

Un altro ricordo del buon tempo antico la chiesa stessa conserva in sagrestia. E' una bella croce astile, della metà del XVI secolo, composta di un tempietto

13) *D. Sant' Ambrogio*, op. cit.



ottagonale con figurette di santi in smalto a fondo azzurro cupo per ogni lato (meno una ch' è mancante) di buona esecuzione: sul tempietto s' erge il Crocefisso sapientemente e diligentemente modellato; alle estremità dei bracci entro comparti polilobati, si presentano mezze figure, emblemi degli Evangelisti e, al sommo, l' allegorico pellicano che nutre i suoi piccoli.

Anche la chiesa di San Giovanni vantava una antica costruzione e opere d' arte. Del primo tempo conserva il presbitero e il fondo in cui si aprono tre grandi archi a sesto acuto e, di epoca più tarda ma ancor pura, gli stalli del coro, semplici, di severo disegno. La chiesa, come la stessa parrocchiale, fu ampliata o ricostrutta nella sua parte anteriore.

* * *

La pittura del Rinascimento ha lasciato a San Colombano qualche ricordo che convien trarre dall' oblio; anzi il luogo diede i natali a un pittore di cui le cronache locali fanno cenno con compiacenza: Bernardino Lanzani, del XV secolo. Di questo pittore, che avrebbe lavorato insieme ad Ambrogio da Fossano detto il Bergognone è più facile ricordare gli elogi degli scrittori di cose lodigiane che precisare le opere. Il Riccardi — a mo' d' esempio — fa cenno di lui sotto l' anno 1490 quando il pittore era chiamato presso Lodovico il Moro come «bono pictore de hystoriado», poi di nuovo, su uno scritto del Caffi, alle date 1500 e 1515 per dipinti a S. Tommaso di Pavia e altrove [14]). Da diversi spogli di documenti sancolombanesi messi a mia disposizione dal dott. Fiorani rilevo che una provvigione del 18 novembre 1498 della Fabbriceria di Lodi si riferirebbe alla pittura della cappella maggiore condotta «a perfetione da Ambrogio Fossate (sic) da Borgogna sopranominato il Borgognone e da Bernardino Lanzano pittore di S. Colombano »dietro compenso di lire due mila duecentocinquantadue. Parrebbe inoltre che il Lanzani lavorasse a Pavia e nella Basilica di Bobbio: nell' archivio di Stato di Torino si conserverebbe (desumo sempre dalle carte del dott. Fiorani) l' originale contratto, di pugno del Lanzani stesso, coi monaci di Bobbio per gli affreschi da lui eseguiti nella loro chiesa [15]). Al pittore stesso son attribuite a San Colombano — benchè senza sussidio di documenti, nonostante le indagini compiute fin dal 1869 dal Parroco don Luigi Gallotta per incarico di Michele Caffi — le figure della Vergine e del Bambino eseguite a fresco, che si vedono nella cappellina fuor del paese, dinnanzi al Cimitero. L' affresco vi fu trasportato, col pezzo di muro su cui è dipinto, nel 1522, dalla non lontana chiesa di San Fermo, ora distrutta, dove decorava l' altare. Nel 1773, quando fu fatta dal Vescovo di Lodi mons. Antonio Scarampo

[14]) *A. Riccardi*, Le località ecc. cit.

[15]) Su questo pittore cfr. Archivio Storico Lombardo Anni VIII (1881) 62 n.; IX (1882, 501).

la visita pastorale a S. Colombano, quella chiesa esisteva ancora. La piccola composizione rappresenta la divina madre seduta in trono, vestita di un corpetto rosso e di ampio scialle che le cade dalle spalle e le copre tutta la parte inferiore del corpo; con la sinistra tiene delicatamente un fiore e con la destra sorregge il Bambino che, le gambette nude, un corpettino giallo aderente alla persona fermato da un legaccio sui lombi, ritto in piedi sulle ginocchia della madre benedice con la destra rialzata e sostiene il simbolico globo con la sinistra. Qualche ricordo della dolce arte bergognonesca v' è nelle due figure non prive di qualche grazia ed eseguite con diligenza: i visi lunghi ma carnosi, le fronti ampie, le mani, lo stesso leggero abbigliamento del putto richiaman le figure analoghe di Ambrogio da Fossano. Ma non v' è il suo spirito sereno e sicuro, non la sicurezza del disegno e la delicatezza del colorito.

Se non sapremmo rintracciare, sul posto, le opere lasciatevi da un altro pittore un pò più tardi, G. B. Belmonte, che v' avrebbe lavorato nel 1552—1562[16]), possiamo ammirare invece le molte che vi lasciò nel 1576—1581 Bernardino Campi. Questi, apprezzatissimo dai contemporanei che lo chiamavan per commissioni a Cremona, a Mantova, a Piacenza, a Milano, a Caravaggio, a Brescia, a Lodi, a Pavia, a Reggio, ornò di affreschi l' oratorio del Castello di S. Colombano allora di proprietà dei Certosini di Pavia. Rimangon tuttora i documenti che precisano l' attività del pittore a S. Colombano: uno, in forma di confessione di pagamento in data 23 febbraio 1581, per «le opere fatte et figure dipinte per il sig. Bernardino Campi pittore al Reved. e sacro Monasterio di Certoxa di Papia nel oratorio et sotto al porticho in recetto d' esso Monasterio di Sancto Colombano. Prima l' anchona, seij historie et seij adornamenti della Vita de la Magdalena, et tutte le picture fatte sopra al altare con il Dio Padre et le seij figure de chiaro et scuro, et le finestre et la soffitta con tutto il resto de li adornamenti in detto oratorio, salvo l' aver misso l' oro. E più la certoxa depinta sotto al porticho sive logia. Item la Madona ch' è depinta nel giardino. E più doi Angeli depinti in la giesia di Santo Colombano et la conciadora de l' anchona d' esso altare. Per prezio de Scudi cinquecento sexanta d' oro.» Queste pitture furon stimate e collaudate da Aurelio Luini figlio del celebre Bernardino («per Nob. Dominum Aurelium Luignum filium quondam Nobilis Domini Bernardini Pictore Mediolani»). Il secondo documento, del 25 di Settembre 1581, è la ricevuta di un' ultima somma a completo pagamento per que' suoi lavori[17]). Nel 1846 il conte, poi Principe, Antonio Belgioioso proprietario del Castello fece demolire l' oratorio e donò alla

[16]) *A. Riccardi* op. cit.

[17]) Archivio Belgioioso. Cartella 100 p. 308. Comunicatami in copia dal sig. Fiorani. Cfr. Archivio Storico Lombardo. Anno VII 1880, pag. 92 e segg.

Chiesa parrocchiale il quadro ad olio (l' ancona del documento ricordato) rappresentante il Crocefisso con le figure della Madonna, di S. Giovanni Evangelista e della Maddalena inginocchiata; donò pure l' altare con la balaustrata di marmo, una pianeta, un calice, i camici e due colonne di marmo rosso già presso la tribuna dell' organo dell' oratorio. Diede inoltre facoltà di levare e trasportare nella chiesa tutti gli altri affreschi che fosse possibile levare ad eccezione del dipinto a fresco superiormente all' ancona che il Belgioioso regalò a suo cugino nobile Mancini per l' oratorio di Mirabello, parrocchia di Somaglia, dove pure fu trasportato l' organo di S. Colombano: le due imposte in legno dell' organo, sulle quali incominciava il motivo decorativo d' angioli ricorrente lungo la parete superiore alle imposte e lungo la volta sotto cui stava l' altare furon donate dal Belgioioso al fratello Rinaldo. Ciò rilevo da una lettera inedita del prevosto Gallotta al conte Berengario Belgioioso del 25 Settembre 1865 [18]), che assicura che la parte decorativa si componeva precisamente «di angeli con emblemi»: aggiungeva il detto prevosto che avrebbe disposto per un miglior collocamento di quei dipinti che minacciavan rovina. La figura della Vergine dipinta «nel giardino» era già guasta dal tempo: i due angioli che figuravano dipinti sulle due imposte di legno passaron poi, se crediamo al Sommi Picenardi, in proprietà della contessa Ceccopieri in Milano [19]). Purtroppo la provvisorietà del collocamento di quei dispersi frammenti dell' antico ciclo pittorico è durata fino ad oggi: così che una parte di quelle decorazioni e precisamente le lesene e il fregio del sott' arco della cappella giaccion tuttora, imballati e incassati, in un ripostiglio al pian terreno del Castello dove potemmo vederli. Mentre scriviamo si sta provvedendo — mercè accordi fra la Fabbriceria della Parrocchiale di S. Colombano e la Direzione della Pinacoteca di Brera — al ricupero a Milano, presso la Pinacoteca stessa, di una parte di quegli affreschi. Sia per la condizioni finanziarie della chiesa, sia per lo stato delle pareti di quella parrocchiale e pel carettere eminentemente decorativo — staremmo per dire profano — di alcuni dei dipinti, questi figureranno meglio nella sala della Pinacoteca che accoglie già altre opere della scuola cremonese, e potranno sperare così di veder allontanato il pericolo della loro rovina, più fortunati di altri rimasti sul posto.

Esaminiamo ora quel ciclo, veramente interessante, di affreschi del ampi, non ancor oggetto fin qui di uno studio preciso. Non tuttociò che rimane corrisponde, per numero, a quanto i due documenti ricordano: l' incuria e i guasti del tempo hanno fatto ridurre la serie, che ad ogni modo presenta interesse anche come si trova. Nell' interno della parrocchiale

[18]) Comunicatami dal sig. Fiorani.

[19]) Archivio Storico Lombardo del 1880 cit.

furono addossati alle pareti diversi di quei frammenti tolti alla chiesetta del Castello. Vi si vede nella prima cappella a sinistra di chi entra dall'ingresso principale la composizione migliore: il Redentore dinanzi alla Maddalena la quale, inginocchiata a' suoi piedi, le chiome fluenti, il viso rivolto a lui in sentita espressione di fede, ne invoca l' aiuto: il Redentore, nudo, con un gran mantello gettato negligentemente sulle spalle e intorno ai lombi, si volge a lei e alza la mano in atto di protezione. Nel fondo del paese, bellissimo di boschi e di colline verdi, si vede il gruppo delle Pie donne dirette al sepolcro sul quale un angelo seduto veglia. Nella stessa cappella sono anche: la scena delle nozze in Galilea — Gesù Cristo a mensa al quale la Maddalena lava le chiome — e due belle lesene decorative. Nell' ultima cappella dallo stesso lato son conservati diversi frammenti degli affreschi del Campi che rivelan maggiormente i danni del tempo: vi è notevole la composizione che raffigura Gesù predicante ai fedeli, in una piazza racchiusa da edifici classici e nella quale campeggiano una piramide e un tempietto circolare a due ordini di logge sormontato da un cupolino alla moda bramantesca. Nella prima fila degli spettatori che ascoltano la parola divina è il gruppo delle pie donne. Un altro frammento mostra un gruppo di teste vigorose di vecchi accuratamente segnate nei contorni, magistralmente dipinte. Altri frammenti con teste di apostoli e di santi furon collocati nelle pareti dietro la cantoria e nella sagrestia. Due belle lesene decorative e due lunette ornate di putti con emblemi, di che fa cenno la lettera del prevosto Gallotta, son tuttora giacenti, come notammo, in un magazzeno del Castello e saranno forse trasportate a Milano, alla Pinacoteca di Brera, considerato che sul posto, dopo la demolizione dell' oratorio che le accoglieva e per la mancanza di spazio nella parrocchiale, non rispondon più alle esigenze decorative richieste dai committenti antichi. E poichè i minori frammenti collocati qua e là un po' a casaccio nella parrocchiale di S. Colombnano meriterebber veramente maggiori cure (noi v' abbian visto persino addossate delle scale a piuoli e oggetti d' uso comune) e dove si trovano non hanno ragione d' essere, è sperabile che si trovi modo d' accoglier pur essi a Brera. Se è preferibile che le opere d' arte vengan lasciate, fin che si può, sul posto a cui gli artisti le destinarono, nell' ambiente sacro alla pietà dei vecchi committenti e dove tradizioni e fede di popolo han dato loro un secondo valore, è invece per noi indiscutibile che convien ripararle in luogo sicuro quali un museo o una galleria che valgano a toglierle della rovina estrema, quando le stesse opere d' arte abbian perduto per sempre quelle ragioni che esigerebbero di lasciarle dove si trovano. Molte, molte preziose opere d' arte in Italia si sarebber salvate se fosser state riparate a tempo in una pubblica collezione prima degli sperperi che hanno dovuto subire.



Gli affreschi del Campi che abbiam ricordato non son molto ricchi di colorito, almeno nelle scene principali — al contrario delle lesene decorative che son vivacissime —; ma in compenso raccomandano il pittore per la freschezza delle composizioni e la vivacità degli stessi particolari. Le figure muliebri hanno le fronti sfuggenti, le chiome biondo chiaro, le forme son allungate, piene di nobiltà, caratteristiche del Campi; i fondi di paese, che rivelano un amoroso studio del vero nella riproduzione dei boschi fra cui serpeggiano i viottoli, rendon più attraenti queste composizioni. I visi maschili presentano molta severa bellezza e, nel contorno a grafito che li racchiude, rivelan l' amorosa ricerca della linea che il pittore apprese sulle opere del Correggio; benchè lo spirito piuttosto superficiale dell' arte dell' ultimo ventennio del cinquecento gli togliesse di interpretare tutto il sentimento intimo che irradia dalle figure dell' Allegri. Ma nelle decorazioni a putti, a fogliami, a emblemi religiosi che corre lungo le lesene e nei sottarchi tolti all' oratorio del Castello di San Colombano v' è una vigoria di concezione e una esuberanza di creazione abbastanze rare nell' arte del tempo. Bernardino Campi vi prelude a quella grande e vivace decorazione ch' egli svolse grandiosamente più tardi, nel 1590, nel coro di S. Prospero a Reggio Emilia.

Frammenti minori di affreschi vien fatto di osservare anche altrove nella borgata di S. Colombano. Ricordo, sulla facciata di una casetta in via Stefenini, una composizione con la Vergine, il Bambino e due santi, dello scorcio del XV secolo o dell' inizio del XVI, rovinatissima, che ricorda un po' la Madonna attribuita al Lanzani che abbiam descritta; in via Umberto I altri affreschi qua e là o traccie di vecchi dipinti murali affini a quella stessa pittura attribuita al Lanzani. Invece una piacente Adorazione del Bambino al n. 85 di quella stessa via richiama l' arte dei Piazza da Lodi. Una Salomè, a fresco in quegli stessi paraggi, appartiene invece al XVII secolo. Presso il ricordato dott. Pier Luigi Fiorani, intelligente raccoglitore di cimelii d' arte e di storia della sua borgata, ammirammo diversi oggetti interessanti le nostre ricerche: una bella serie di oggetti di scavo attestanti l' antichità di quella stazione, già importante fin dall' epoca gallica, varii frammenti di terre cotte decorative del Rinascimento, fra cui due motivi analoghi ma di epoca diversa: l' uno un putto, di povere forme, arcaico, appoggiato a un tralcio di vite, che il Fiorani crede facesse parte della decorazione dell' antica chiesa, l' altro, un più attraente putto, dalle forme grassoccie come un piccolo Bacco, in atto d' arrampicarsi su un ramo, come quelli analoghi e ricavati da stampo che ornano tuttora diversi edifici e specialmente le ghiere delle finestre archiacute dell' Ospedal maggiore di Milano. Questo piacente esemplare di motivo affine ma diverso da quelli, ornava il vôlto d' una finestra o d' una porta — lo prova la

leggera curvatura — dell' antico palazzo Rho di Borghetto Lodigiano, benchè il proprietario attuale lo trovasse murato in una casa di S. Colombano. Il Fiorani conserva anche diversi bei capitelli del XV e del XVI secolo: fra essi uno recante l' identico fregio della lesena che orna uno dei due tabernacoletti su descritti della chiesa parrocchiale. Nella stessa raccolta una piccola composizione a fresco — la Madonna col Bambino sulle ginocchia e una santa con un libro nella mano sinistra — non presenta importanza artistica ma un' iscrizione che ricorda che il piccolo dipinto fu fatto eseguire nel 1497 da un Antonio da Inzago.

* * *

Dopo il Rinascimento l' arte ha lasciato più numerose tracce a San Colombano. Li ricorderemo fugacemente.

Nella chiesa parrocchiale — ricostruzione quasi moderna, a tre navate — varie decorazioni festose attiran l' attenzione con la loro esuberanza se non sempre col loro buon gusto. Tuttavia la cappella del Rosario, costrutta o almeno decorata nel 1638, con le sue ornamentazioni a fresco, è un degno esempio dell' arte barocca in Lombardia, esuberante e spesso piacente quasi quanto quella romana, o parte della romana. L' altare, ricchissimo, proveniente, sembra, da Lodi, gli stalli ornatissimi, la cantoria con belle figure a rilievo rappresentan l' arte barocca con una vivacità che, nella modesta chiesetta della borgata, farebbe meraviglia a chi non conoscesse altri tesori di quel periodo disseminati nelle chiese della campagna lombarda e, più ancora, in certe montagne, specialmente in Valtellina e nell' alto bergamasco. Molte belle stoffe e parati ricordano ancora, in quella chiesa, la magìa del colore e la ricchezza del l' arte decorativa del secolo XVII e del XVIII. In San Giovanni — dove la facciata conserva cinque pinacoli in terra cotta, parte della membratura antica e gli avanzi della decorazione originale a grandi dadi rossi e neri — può vedersi un' esuberante se non piacente ornamentazione barocca di statue e di stucchi e un bell' altare della stessa epoca. Al periodo barocco appartiene anche la costruzione attuale della chiesa di S. Francesco, che rimase incompiuta.

I certosini arricchirono notevolmente di decorazioni e di arredi sacri le chiese di S. Colombano. Oltre la croce della parrocchiale rimangon tuttora diversi buoni esemplari d' arte religiosa decorativa nella borgata. Nella chiesa di San Francesco è ammirato l' altar maggiore ornato a tarsia a larghi fogliami di diversi marmi, specialmente di rosso o fiamma di Francia: altri quattro altari presentano i pallii a finta tarsia. La balaustrata del l' altar maggiore porta la data della sua collocazione:

DIE 26 AVGVSTI ANNO DOM. 1744

mentre l' altare è del 1726; e un pallio analogo a quello di S. Colombano è nella vicina terra di Graffignana datato 1724. Il secolo XVIII fu dunque particolarmente benemerito, in questi luoghi, per ricordi artistici lasciativi, mercè i grandi mezzi di cui disponevano i Certosini. Si sa infatti che nel 1782 l' ordine possedeva, nella sola borgata di S. Colombano, arredi sacri e mobili per un valore di lire 16,685,3. Il dott. Sant' Ambrogio notò già come di quella specie di tarsia che figura negli altari delle chiese sancolombanesi non si abbiano però esempi nella Certosa di Pavia dove i pallii delle cappelle di San Giovanni Battista, di Santa Veronica e di Sant' Ugone offrono bensì alla vista lavori a finta tarsia ma non dello stile di quelli di Graffignana e S. Colombano. Lo stesso scrittore osservava però come un pallio a finta tarsia di grandi dimensioni e di esecuzione finita sia quello che si osserva nella prima cappella a sinistra della parrocchiale di S. Colombano: in uno dei grandi fiorami a volute policrome, analogo in tutto invece a certi pallii d' altri altari della Certosa pavese che non i ricordati, si legge l' iscrizione

JACOBVS. PROFESS. PARISIENSIS. FECIT. 1673

che fa pensare che quel gruppo di lavori a finta tarsia di stile barocco appartengan tutti, date la loro somiglianza e l' unica derivazione, a quel monaco professo parigino da annoverarsi nella bella serie degli artefici della tarsia che per più di due secoli arricchiron la Certosa e ler sue dipendenze di opere d' arte. Da quell' artista, pensa il citato scrittore, derivaron forse i più modesti artefici che ornaron più tardi, nella prima metà del XVIII secolo, gli altari di cui sopra s' è fatto ricordo.

Anche le altre località dipendenti un tempo dalla Certosa di Pavia — Carpiano, Vigano Certosino, Selvanesco, Villanova de' Beretti, Cascina Brusada presso Marcignago, Guinzano, Molino de' Monaci, Landriano, Birolo, Trezzano — conservan ricordi d' arte: pale d' altare, sculture, affreschi, arredi. Ma son opere staccate, sparse qua e là senza continuità d' esecuzione. A San Colombano invece l' arte è rappresentata ir un piccolo ciclo che a noi è sembrato meritevole di ricordo. Altra volta avremo a ricordare borgate e ville non meno ricche di cimelii artistici e degne d' attenzione da chi visita l' Italia a ragion di studio e per evocarne le attrattive artistiche.



Rechnungen und Aktenstücke zur Geschichte des Chorbaus von St. Lorenz in Nürnberg unter der Leitung Konrad Heinzelmanns.

Von **Albert Gümbel,**

Kgl. Kreisarchivassessor in Nürnberg.

(Schluß.)

Seite 11] I t e m w a ß i c h h a n a w ß [g e b e n][80]) v o n d e s p a w s w e g e n s e i n d d e r n e c h s t e n R e c h n u n g , d a z s t e t h e r n a c h g e s c h r i b e n :

Item am samtztag vor sand Peter tag vinkula [= 29. Juli] II gesellen in der huten, dy haten czu V tagen, daz macht	V ℔ XXV dn.
Item am samtztag an sand Oswald tag [= 5. August] II in der huten, dy haben V tag, daz macht	V ℔ XXV dn.
Item am samtztag noch sand Lorentzen tag [= 12. August] II in der huten, dy haben czu V tagen, daz macht	V ℔ XXV dn.
Item an sand Sebold abend [= 18. August] II gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, daz macht	IV ℔ XXIV dn.
Item am samtztag vor sand Augustin [= 26. August] II in der huten, dy haben czu V tagen, macht	V ℔ XXV dn.
Item Maister Kunrad czu der Goltfasten vor sand Michelstag [= 20. September]	XX gulden.
Item am samtztag vor Dyonisy [= 7. Oktober] V gesellen awf dem perg mit dem maister, dy haben czu VI tagen, den tag czu XIV dn., vnd dem maister do selbst czu XV dn., macht	XIV ℔ XVI dn.
Item von etzlichen aksten vnd Maißeln czu stecheln, warn V^{c} spitzen, daz macht alles	VI ℔ VI dn.

80) Geschrieben ist: dem.



Item am samtztag vor Gally [= 14. Oktober] V gesellen awf dem perg, dy haben alle czu VI tagen, macht — XIV ℔ XVI dn.

summa dytz foly macht
LXIII ℔ XII dn.
vnd XX gulden.

Seite 12] Item am samtztag an der heyligen XI^M maid tag [= 21. Oktober] V gesellen awf dem perg ab czu Rawmen, yedem gesellen den tag czu XII dn. vnd dem Maister XV dn., macht — XII ℔ XXVIII [dn.]

Item dem eim karen fur II rad vnd czu Egschen[81]) vnd waß dor czu gehort — IV ℔ X dn.

Item dem smid awf dem perg, macht — XXXVI dn.

Item an sand Sumen Jada tag (!) [= Simonis et Jude tag, 28. Oktober] V gesellen awf dem perg mit dem maister, dy haben czu V tagen, macht — X ℔ XXV dn.

Item am samtztag noch aller heyligen tag [= 4. November] V gesellen awf dem perg, dy haben czu V tagen, daz macht — X ℔ XXV dn.

Item an sand Mertens tag [= 11. November] V gesellen awf dem perg, dy haben czu V tagen, macht — X ℔ XXV dn.

Item dem smid awf dem perg doselbst — XXXVI dn.

Item an sand Elspeten abend [= 18. November] IV gesellen awf dem perg, haben czu VI tagen, — X ℔ XIV dn.

Item an sand Kathrein tag [= 25. November] IV gesellen, dy haben czu IV tagen, — VIII ℔ XXIV dn.

Item LXXXVIII stein czu VIII dn., macht — XXIII ℔ XIV dn.

Item am samtztag noch sand Endres tag [= 2. Dezember] IV gesellen awf dem perg, haten czu V tagen, macht — VIII ℔ XXIII dn.

Item XL stein czu VIII dn, macht — X ℔ XX dn.

summa dytz foly macht
I^c XIV ℔ vnd XI dn.

Seite 13] Item am samtztag nach vnßer Frawen tag Concepcionis [= 9. Dezember] IV gesellen awf dem perg, haben czu IV tagen, macht — VII ℔ II dn.

Item XXXII stein czu VIII dn., macht — IX ℔ XVI dn.

Item dem smid awf dem perg, macht — XXXVI dn.

---

81) Wohl zu acks, ackst, Achse.

Item am samtztag noch Lucie [= 16. Dezember] awf dem perg IV gesellen, haben czu VI tagen, macht X ℔ XIV dn.

Item XLVIII stein czu VIII dn., macht XII ℔ XXIV dn.

Item den windenpawmen abczunemen maister Wollfart[82]) selb IV, yklicher IV tag czu XV dn., macht VIII ℔.

Item am heyligen Crist abend [= 23. Dezember] IV gesellen awf dem perg, haben czu V tagen, macht VIII ℔ XXIII dn.

Item XL stein czu VIII dn., macht X ℔ XX dn.

Item dem Maister sein Goltfasten, macht XX gulden.

Item am samtztag noch dem heyligen Cristag [= 30. Dezember] IV gesellen awf dem perg, dy haben czu II tagen, macht III ℔ XX dn.

Item dem smid awf dem perg, XXIV dn.

Item XVI stein czu VIII dn., macht IV ℔ VIII dn.

Item am Oberst abend [= 5. Januar] awf dem perg IV gesellen, dy haben czu IV tagen, VII ℔ II dn.

Item XXXII stein czu VIII dn., macht VIII ℔ XVI dn.

summa dytz foly macht
LXCII ℔ XXVI dn.
vnd XX gulden lantzwerung.

Seite 14] Item am samtztag noch Obersten [= 13. Januar] IV gesellen awf dem perg, dy haben czu VI tagen, daz macht X ℔ XIV dn.

Item XLVIII stein czu VIII dn., macht XII ℔ IV dn.

Item an sand Sebastian tag [= 20. Januar] IV gesellen awf dem perg, dy haben alle czu V tagen, macht VIII ℔ XXIV dn.

Item XL stein czu VIII dn., macht X ℔ XX dn.

Item dem smid awf dem perg, macht XLVIII dn.

Item am samtztag noch lichtmes [= 3. Februar] IV gesellen awf dem perg, dy haben czu V tagen, macht VIII ℔ XXIII dn.

Item XL stein czu VIII dn., daz macht X ℔ XX dn.

Item am samtztag Invocavit [= 10. Februar] IV gesellen awf dem perg, dy haben czu V tagen, macht VIII ℔ XXIV dn.

Item LII stein czu VIII dn., daz macht XIII ℔ XVI dn.

---

[82]) Ein Wolffhart wird in den Ämterbüchlein 1442—1445 unter den geschworenen »Zimmermeistern zum Feuer« genannt. Sein Vorname war nach Tuchers Baumeisterbuch, wo er gleichfalls genannt wird (vgl. die obengenannte Ausgabe, S. 333) Ulrich.

Item am samtztag Remiscere (!) [= 14. Februar] IV gesellen awf dem perg, dy haben czu VI tagen, macht	X ℔ XIV dn.
Item XC stein czu VIII dn., macht	XXIV ℔.
Item dem smid awf dem perg, macht	XLVIII dn.
summa dytz foly macht I^cXXII ℔ V dn.	
Seite 15] Item am samtztag Oculy [= 24. Februar] IV gesellen awf dem perg, dy haten czu VI tagen, daz macht	XI ℔ XX dn.
Item LXXV stein czu VIII dn., macht	XXII$^1/_2$ ℔.
Item am samtztag Letare [= 2. März] IV gesellen awf dem perg, haten czu VI tagen, daz macht	XI ℔ XX dn.
Item XC stein czu IX dn., macht	XXVII ℔.
Item am samtztag Judica [= 9. März] IV gesellen awf dem perg, dy haben alle czu VI tagen, daz macht	XI ℔ XX dn.
Item XC stein czu IX dn., macht	XXVII ℔.
Item dem smid awf dem perg,	XLVIII ℔.
Item an dem Palm abend [= 16. März] III gesellen in der huten, dy haben alle czu V tagen, daz macht	X ℔ IX dn.
Item IV gesellen awf dem perg, dy haben awch V tag,	IX ℔ XXIII dn.
Item LXXV stein czu IX dn., macht	XXII$^1/_2$ ℔.
Item VI suner kalk czu XXIV dn., macht	V ℔.
Item am Oster abend [= 23. März] IV gesellen in der huten, dy haben V tag,	XIII ℔ XXII dn.
Item IV gesellen awf dem perg, haben awch czu V tagen,	IX ℔ XXIII dn.
Item LXXV stein czu IX dn., macht	XXII$^1/_2$ ℔.
summa dytz foly macht II^c vnd VI ℔ XX dn.	
Seite 16] Item am samtztag noch Ostern [= 30. März] IV gesellen in der huten, dy haben czu III tagen, macht	VIII ℔ XII dn.
Item awf dem perg IV gesellen, awch czu III tagen,	V ℔ XXIX dn.
Item XXXVI stein czu IX dn., macht	X ℔ XXIV dn.
Item am samtztag noch Ambrosy [= 6. April]	

IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item IV gesellen awf dem perg haben V tag IX ℔ XXIII dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII½ ℔.

Item am samtztag vor Thiburtzy [= 13. April] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XVI ℔ XII dn.

Item II gesellen awf dem perg, dy haben awch VI tag, V ℔ VIII dn.

Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ℔.

Item dem smid awf dem perg, XLVIII dn.

Item am samtztag vor sand Gorgen tag [= 20. April] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item II gesellen awf dem perg haben V tag, IV ℔ XXIX dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII½ ℔.

Item am samtztag vor Wallpurg[is] [= 27. April] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item II gesellen awf dem perg haben V tag IV ℔ XXIX dn.

Item LXXV stein czu IV dn., macht XXII½ ℔.

Item dem smid awf dem perg XXXVI ℔.

summa dytz foly macht
II^{c} vnd VII ℔ IX dn.

Seite 17] Item am samtztag noch sand Wallpurg[is] tag [= 4. Mai] IV gesellen in der huten, dy haben czu III tagen, macht VIII ℔ VII dn.

Item II gesellen awf dem perg haben awch III tag, III ℔ I dn.

Item XLV stein czu IX dn., macht XIII½ ℔.

Item III tag erden awß czu furen XLII dn.

Item am pfingst abend [= 11. Mai] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, XVI ℔ XII dn.

Item II gesellen awf dem perg, haben czu VI tagen, V ℔ XXII dn.

Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ℔.

Item dy huten czu fegen, macht XIV dn.

Item dem smid awf dem perg, macht XXIV dn.

Item an der heyligen Drifaltikeit abend [= 18. Mai] IV gesellen in der huten, dy haben czu III tag, macht VIII ℔ XII dn.

Item awf dem perg II gesellen awf dem perg, haben III tag, — V ℔ XXVI dn.

Item XLV stein czu IX dn., macht — XVI$^1/_2$ ℔.

Item maister Chunrad sein Goltfasten — XX gulden.

Item an sand Vrbans tag [= 25. Mai] IV gesellen in der huten, haben V tag, — XIII ℔ XXII dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben awch V tag, — IX ℔ XVIII dn.

Item IV gesellen II tag dy stein awß der huten czu furen — III ℔ XXIII dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht — XXII$^1/_2$ dn.

summa dytz foly macht
I$^1/_2{}^c$ vnd IV ℔ III dn.
vnd XX gulden.

Seite 18] Item am samtztag vor sand Eraßmus tag [= 1. Juni] V gesellen in der huten, dy haben alle czu VI tagen, macht — XX ℔ XV dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben awch czu VI tagen, — XI ℔ XIV dn.

Item XC stein czu IX dn., macht — XXVII[83] ℔.

Item dy huten czu fegen — XXVIII dn.

Item von eim pferd awf dem perg, erden czu furen — VI ℔ XVIII dn.

Item am samtztag noch sand Eraßmus tag [= 8. Juni] V gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht — XX ℔ XV dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, — XI ℔ XIV dn.

Item XC stein czu IX dn., macht — XXVII ℔.

Item an sand Veytz tag [= 15. Juni] V gesellen in der huten, dy haben czu V tagen alle, daz macht — XVII ℔ V dn.

Item III gesellen awf dem perg, dy haben czu V tagen, — VII ℔ VI dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht — XXII$^1/_2$ ℔.

Item dy huten czu fegen, macht — XXVIII dn.

Item am samtztag vor sand Johans tag czu sunbenden [= 22. Juni] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, — XVI ℔ XII dn.

---

[83]) Geschrieben ist fälschlich dn.

Item III gesellen awf dem perg, dy haben VI tag, VIII ℔ XXVI dn.
Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ℔
Item dem smid awf dem perg XXIV dn.

summa dytz foly macht
II^c vnd XXVI ℔ X dn.

Seite 19] Item am samtztag sand Peter vnd Pawl [= 29. Juni] IV gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, macht XI ℔ II dn.
Item III gesellen awf dem perg, haben IV tag, V ℔ XXIV dn.
Item LX stein czu IX dn., macht XVIII ℔.
Item am samtztag noch Petry Pawly [= 6. Juli] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.
Item II gesellen awf dem perg, haben V tag, macht IV ℔ XXIX dn.
Item dy huten czu fegen, macht XXVIII dn.
Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII$^1/_2$ ℔.
Item an sand Margreten tag [= 13. Juli] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, daz macht XIII ℔ XXII dn.
Item II gesellen awf dem Perg, haben awch czu V tagen, IV ℔ XXIX dn.
Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII$^1/_2$ ℔.
Item an sand Maria Magdalen tag[84] [= 22. Juli] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XVI ℔ XII dn.
Item III gesellen awf dem Perg awch VI tag, VIII ℔ XXIV dn.
Item den kirchof czu Rawmen III gesellen, macht XLII dn.
Item XC stein czu IX dn., macht XXVI$^1/_2$ ℔

summa dytz foly macht
I^c vnd LXXI ℔ XXIV dn.

Seite 20] Item am samtztag noch sand Jakob tag [= 27. Juli] IV gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, mach[t] XI ℔ XII dn.
Item IV gesellen awf dem perg, haben czu IV tagen, VII ℔ XXVI dn.
Item LX stein czu IX dn., macht XVIII ℔
Item dy huten czu fegen, XLII dn.

---

84) Fiel im Jahr 1448 auf einen Montag.

Item dem smid vmb allerley czu machen awf dem perg	VI ℔ XXIV dn.
Item am samtztag an sand Steffans tag [= 3. August] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht	XIII ℔ XXII dn.
Item IV gesellen awf dem perg awch VI tag, macht	XI ℔ XX dn.
Item ein hoffmewrlin czu machen in sand Lorentzen selhaws kost mit allen sachen	VI ℔ XXIV dn.
Item LXXV stein czu IX dn., macht	XXII$^1/_2$ ℔.
Item VI^{M}IV^{c} spiczm, daz I^{c} czu X dn., vnd XXI aksten czu XII dn. vnd XV Maißeln czu III dn., macht	XXXI ℔ XX dn.
Item an sand Lorentzen abend [= 9. August] IV gesellen in der huten, dy haben alle czu V tagen, macht	XIII ℔ XXII dn.
Item IV gesellen awf dem perg, awch V tag,	IX ℔ XXIII dn.
Item LXXV stein czu IX dn., macht	XXII$^1/_2$ ℔.

summa dytz foly macht
I^{c} vnd LXXVII ℔ XXII dn.

Seite 21] summa meins awß gebens, daz der paw macht mit allen sachen, facit I^{M} vnd V^{c}XXXVI ℔ XXII dn. alt, vnd LX guld[en] lantzwerung.

summa summarum alles einnemens von sand Lorentzen, sand Linhart vnd vom paw macht II^{M}VIII^{c}V ℔ alt XXVII$^1/_2$ [dn.][86]) vnd II^{c}XIX gulden lantzwer[un]g.

summa summarum der selben dreyer awßgeben macht II^{M}III^{c} vnd XXV ℔ I dn. alt vnd I^{c}LXI gulden n.

so ist man mir an der nechsten Rechnung schuldig beliben LXXIV$^1/_2$ gulden landswerung vnd I^{M}IX^{c}XXXI ℔ alt XI dn., daz alles macht IV^{M}II^{c}LV ℔ alt XII dn. vnd II^{c} VII$^1/_2$ gulden landwerung, alzo belib mir sand Lorentz an dyßer Rechnung II^{c}XCVI ℔ alt VI$^1/_2$ dn.[87])

c.

Kirchenrechnung vom 11. September 1448 bis 5. Juli 1449. Ebenda Heft III.

Seite 1] Item waß ich han ein gen[o]men, daz sand Lorentzen czu steet, seind der nechsten Rechnung, dy ich det am nechsten Mitwoch vor Exultaciony (!) sante Crucis [= 11. September] yn dem XLVIII^{c} Jar, daz stet hernoch geschriben . . .

---

[85]) Korrigiert aus VIII ℔ XXIII dn.

[86]) Die ℔ und dn. korrig. aus VI (?) und V$_1/_2$.

[87]) Korrigiert aus I^{M}III^{c} vnd XCIX ℔ alt vnd VI$^1/_2$ dn.



[Es folgen auf Seite 1 und 2 die einzelnen Einnahmeposten an Geld und Getreide. Summa 341 Gulden und 857½ tt. alt.]

Seite 3] Item waß ich han awß geben, daz sand Lorentzen czu steet, daz stet hernoch geschriben . . .

[Es folgen auf Seite 3—6 die Ausgaben[88]), insgesamt (inkl. eines Schuldenrestes von der vorigen Rechnung) 1435 tt. 10 dn. und 122 Gulden Landeswährung.]

[Auf Seite 7 sind Einnahmen und Ausgaben der Leonhardskirche (443 tt. und 12 fl. gegen 167 tt. 7 dn.) vorgetragen.]

Seite 8] Item waß ich han ein gen[o]men, daz czu dem paw gehort, daz stet hernoch geschriben:

Item am ersten han ich ein gen[o]men fur pos stein	LX tt. alt.
Item dy Geigerin schiket an den paw	II gulden.

---

[88]) Von diesen seien hier die für 2 Chorbücher und für die kleine Orgel wiedergegeben:

Seite 3] Item von czwaien psalltern, dy in den kor gehorn, fur permet vnd do von czu schreyben vnd czu einpinten, macht	VIII gulden XL dn.
Seite 4] Item der Nykolas Pair, sand Lorentzen Organist, der vernewet vnßer klein Orgel vnd macht dor an XXI wochen vnd verczert alle wochen ein halben gulden, macht	X½[89]) gulden.
Item do von czu machen fur seinen lon	XVIII gulden.
Item den czimerleuten III tag czu Rusten, macht	LV dn.
Item fur holtz zu dem gerüst	XX dn.
Item dem Orgenist czu leykawf fur Parchant czu einem Rock	IV tt.
Item fur irch[90]) czu der Orgeln, macht	III½ tt.
Item fur III hewt czu den Ploßpelgen, macht	XII tt.
Item dem schuster von dem leder zu smiren	III tt.
Item fur negel czu den ploßpelgen, macht	XLVIII dn.
Item dem Schreiner czu machen, waß dor czu not waß,	VII½ tt.
Item fur smer czu den Ploßpelgen, macht	XXXV dn.
Item fur horn vnd fur alopatikum[91])	X dn.
Item dem smid fur hoken und kloben	IV tt.
Item fur I tt. czin vnd wißmat czu loten	XLII dn.
Item fur I^c pley czu der Orgeln	V gulden.
Item alle tag ein seydlein wein, macht LXX mos czu IV dn.,	IX tt. Xdn.
Item czu plasen, dy weil man stimet	IV tt.

summa daz dy Orgel kost
mit allen sachen XXXIII½ gulden
vnd LIV tt. X dn.

[89]) Korrektur aus XXI.

[90]) Nach Schmeller-Frommann: Reh- oder Gemsleder.

[91]) Das Wort zu erklären ist mir nicht möglich. Sollte es zu Aloe hepatica, eine Art Pflanzengummi oder Harz aus dem Safte der Aloe h., zu ziehen sein?

Item die Hewßin schiket an den paw ein swartzen frawenmantel vnd ein schlair, ward pedes geben vmb XVI ℔.

Item der Hewßin man ein swartzen mans mantel, ward geben vmb IV gulden.

Item ward mir geben an den paw enpeintzing II gulden.

Item pey dem heiltum vnd awf der Taffeln ist gefällen mitsamt der kirchweych vnd sand Lorentzen tag IX^{c}XLIII ℔ XVI$^1/_2$. [dn.]

Item in den stocken in der Kirchen vnd awf dem kirchoff I^c vnd IX ℔ X dn.

Item von der großen glocken I^c vnd XIV gulden.

summa dytz einnemen von des paws wegen macht MC vnd XXVIII ℔ XXVI$^1/_2$ dn. vnd CXXII gulden lantzwerung.

Seite 9] Item was ich han awßgeben, daz czu dem paw gehort, seind der nechsten rechnung, dy ich det czu des heiligen Krewtz tag Exultacionis in dem XLVIII jar daz stet hernoch geschriben:

Item am samtztag noch des[92]) heiligen Crewtz tag [= 21. September] IV gesellen in der huten haben VI tag czu XX dn., macht XIII ℔ XXII dn.

Item awf dem perg awch IV gesellen, dy haben czu VI tagen czu II g[roß, Groschen][93]) vnd irem meyster XV dn., macht XI ℔ XX dn.

Item LXXV stein czu IX dn., macht XXII$^1/_2$ ℔.

Item eim gesellen erden awßczufuren awß der huten XIII dn.

Item dem Maister sein kotember XX gulden.

Item an sand Matheus abend [= 20. September] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item auf dem perg II gesellen auch V tag, macht IV ℔ XXIX dn.

Item LXXV stein czu furlon, macht XXII$^1/_2$ ℔.

Item awß der huten dy gemachten stein czu furen, macht VII ℔ XIV dn.

---

92) Muß heißen »an«, wie das folgende Datum zeigt.

93) Nach Tucher (Baumeisterbuch, a. a. O., Wortverzeichnis) wurde der Groschen zu 7 Pfennigen gerechnet.

Item dem smid awf dem perg XLVIII dn.
Item dy gesellen in der huten verzarten awf dem perg XXIII dn.
Item an sand Michels abend [= 28. September] IV gesellen in der huten, haben VI tag, XVI ℔ XII dn.
Item IV gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, macht XI ℔ XX dn.
Item XC stein, dy machen czu IX dn. XXVII ℔.
Item am samtztag noch Michahelis [= 5. Oktober] IV gesellen in der huten czu V tagen XIII ℔ XXII dn.
Item IV gesellen awf dem perg, haben czu VI tagen, macht XI ℔ XX dn.
Item LXXV stein macht XXII½ ℔.
Item ein deker selb drit, haten czu V tagen, macht IX ℔ XVI dn.

summa dytz foly II^c vnd XI ℔ XXVI dn.
vnd XX guld[en] lantzwerung.

Seite 10] Item am samtztag noch Dyonisii [= 12. Oktober] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tag, macht XVI ℔ XII dn.
Item IV gesellen awf dem perg haben awch VI tag XIII ℔ XX dn.
Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ℔.
Item der decker selb drit, haben czu III tagen, macht V ℔ XVIII dn.
Item am samtztag noch sand Gallen tag [= 19. Oktober] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XVI ℔ XII dn.
Item VI gesellen awf dem perg, haben awch VI tag, XI ℔ XX dn.
Item XC stein czu IX dn., macht XXVII ℔.
Item IV taglon, erden awß czu furen, macht LVI dn.
Item dem smid awf dem perg LXIII dn.
Item am samtztag vor Simanis et Jude [= 26. Oktober] IV gesellen in der huten, haben czu VI tagen vnd XV dn., den tag czu XV dn., macht XII ℔ XII dn.
Item IV gesellen awf dem perg, den tag czu XII dn., dem Maister XV dn., X ℔ XIV dn.
Item XXX stein czu IX dn., macht IX ℔.
Item dy steinmitzen gesellen verczerten awf dem perg XXVIII dn.

Item am samtztag noch aller Heyligen tag [= 2. November] IV gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, macht — VIII ℔ XII dn.

Item IV gesellen awf dem perg, haben awch czu IV tagen, — VI ℔ X dn.

Item dem smid awf dem perg — XXXIV dn.

Item dy gesellen, dy steimitz, verczerten awf dem perg — XXXVI dn.

summa dytz foly macht
I^{c}LXXI ℔ XVII[94] dn.

Seite 11] Item am samtztag vor sand Merteins tag [= 9. November] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht — XII ℔ XII dn.

Item awf dem perg der maister allein hat VI tag, macht — III ℔ II dn.

Item am samtztag noch sand Mertens tag [= 16. November] IV gesellen in der huten, dy haben czu V[95] tagen, daz macht — X ℔ XII dn.

Item awf dem Perg der Maister, hat [czu] V tagen, macht — LXXVII dn.

Item ein sail, daz wigt III^{c} ℔ vnd kost daz ℔ czu VIII$^{1}/_{2}$ dn. vnd hat XXX klafftern an der leng, macht — LXXXV ℔

Item am samtztag vor sand Kathrein tag [= 23. November] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht — XII ℔ XII dn.

Item an sand Endres abend [= 29. November] IV gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen — VIII ℔ XII dn.

Item IX Eyßen czu stecheln, dy awf den perg gehorn, von eim czu XI dn., — III ℔ IX dn.

Item XXI keylen czu swaißen, von I ein dn., macht — XXI dn.

Item am samtztag an vnßer frawen abend Concepcionis [= 7. Dezember] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht — X ℔ XII dn.

Item III^{M}III^{c} spitzen, daz I^{c} czu X dn., vnd XIII Maißel czu III dn. vnd XV aksten czu stecheln, von der aksten XII dn., macht — XVIII ℔ IX dn.

---

[94]) Korrigiert aus XIII.

[95]) Korrigiert aus IV.

Item am samtztag noch Lucie [= 14. Dezember] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tag,[96])	X[97]) ℔ XII dn.
Item dem Maister fur papir, macht	XV½ dn.
Item am sand Thomas abend [= 20. Dezember] IV gesellen in der huten, dy haben V tag,	X ℔ XII dn.
Item Maister Chunrad sein sold, macht	XX gulden.

summa dytz foly macht
I^c^LXXXVIII ℔ VII½ dn.[98])
vnd XX gulden.

Seite 12] Item am heiligen Crist abend [= 24. Dezember] IV gesellen in der huten, dy haben czu II tagen, daz macht	IV ℔ XII dn.
Item am samtztag vor Obersten [= 4. Januar] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht	X ℔ XII dn.
Item am samtztag noch sand Erhartz tag [= 11. Januar] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht	X ℔ XII dn.
Item am samtztag sand Priska tag [= 18. Januar] IV gesellen in [der] huten, dy haben czu VI tagen, macht	XII ℔ XII dn.
Item am sand Pawls abend Converßionis [= 25. Januar] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht	X ℔ XII dn.
Item an vnßer lieben frawen abend czu lichtmeß [= 1. Februar] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht	XII ℔ XII dn.
Item an sand Appolonia tag[99]) III gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht	IX ℔ XII dn.
Item am samtztag noch Valentiny [= 15. Februar] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht	XII ℔ XII dn.
Item an sand Peters abend Kathedra [= 21. Februar] IV gesellen in der huten, dy haten czu V tagen, macht	X ℔ XII dn.

---

96) Korrigiert aus IV tagen.

97) Korrigiert aus XII.

98) Korrigiert aus I^c^LXXXIII ℔ XXVII½ dn.

99) Dies wäre ein Sonntag (9. Februar).

Item am samtztag Invocavit [= 1. März] IV gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen czu XX dn., macht — XI ℔ II dn.

Item am samtztag Remuscere (!) [= 8. März] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht — XIII ℔ XXII dn.

Item meistern Kunrad sein sold, macht — XX gulden.

summa dytz foly
macht I^c XVII ℔
XII dn. vnd XX gulden.

Seite 13] Item am samtztag Oculi [= 15. März] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, daz macht — XVI ℔ XII dn.

Item am samtztag Letare [= 22. März] V gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, daz macht — XX ℔ XV dn.

Item II czimerlewt, hat yklicher czu III tagen, macht — III ℔ XXII dn.

Item am samtztag Judyca [= 29. März] V gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht — XVI ℔ V dn.

Item domit IV czimerman, haben awch [czu] V tagen, macht — XII ℔ VIII dn.

Item am Palm abend [= 5. April] V gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, — XX ℔ XV dn.

Item domit IV czimerlewt, haben awch czu VI tagen, — . . .[100])

Item am Oster abend [= 12. April] V gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, — XVII ℔ V dn.

Item domit IV czimerlewt, haben awch [czu] V tagen, macht — XIII ℔ XXII dn.

Item am samtztag noch Ostern [= 19. April] V gesellen in der huten czu III tagen — X ℔ XV dn.

Item am samtztag nach dem heiltum [= 26. April] V gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, daz macht — XIII ℔ XXV dn.

Item am samtztag an des heiligen Krewtz tag [= 3. Mai] VI gesellen in der huten, dy haben czu IV tagen, macht — XVI ℔ XVIII dn.

Item VI^M vnd V^c spitzen, vom I^c czu X dn., macht — XII ℔ XI dn.

Item von Maister Chunrad Haws czu Czins — VIII gulden.

[100]) Es fehlt die Zahl.



Item am samtztag noch sand Johans tag ante portam [= 10. Mai] VI gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XXIV ℔ XVIII dn.

Item domit ein tagwerker hat awch VI tag, das mach[t] II ℔ XXVI dn.

Item am samtztag noch Pangracy [= 17. Mai] IV gesellen in der huten, haben VI tag, XVI ℔ XII dn.

summa dytz foly macht
II^{c}XVII ℔ XIX dn.
vnd VIII gulden.

Seite 14] Item am samtztag an[101]) sand Vrbans tag [= 24. Mai] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII[102]) ℔ XXII dn.

Item domit XI suner kalk czu XXVIII dn., macht X ℔ XXVI dn.

Item am heyligen pfingst abend [= 31. Mai] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XVI ℔ XII dn.

Item an der heyligen drifaltikeyt abend [= 7. Juni] IV gesellen in der huten, dy haben czu III tagen, macht VIII ℔ XII dn.

Item domit dem Maister Chunrad sein lon XX gulden.

Item von VIII^{c} spicen, vom I^{c} czu XI dn., macht II ℔ XXIV dn.

Item an sand Veytz abend [= 14. Juni] IV gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht XIII ℔ XXII dn.

Item am samtztag noch sand Veytz tag [= 21. Juni] IV gesellen in der huten, dy haben czu VI tagen, macht XVI ℔ XII dn.

Item domit XIV suner kalk, daz suner czu XXV dn., XII ℔ IV dn.

Item V stein Kurn perg[103]) czu V g[roß] macht V ℔ XXV dn.

Item am samtztag noch sunbenden [= 28. Juni] II gesellen in der huten, dy haben czu V tagen, macht VI ℔ XXVI dn.

Item am samtztag noch visitacionis Marie [= 5. Juli] II gesellen in der huten, dy haben czu II tagen, macht II ℔ XXVI dn.

---

101) Muß heißen »vor«, da Urbani auf einen Sonntag fiel.

102) Darunter mit schwächerer Tinte: XVI ℔.

103) D. h. aus dem Kornberger Steinbruch. Vgl. in der Einleitung.

Item domit fur Rust sail VI ℔

Item V czimerman, dy haben czu V tagen, macht XX ℔ X dn.

summa dytz foly macht
I^c^XXXVI ℔ XI dn.
vnd XX gulden.

summa meins awß geben ist, daz dem paw czu stet, daz macht X^c^ vnd XLIII[104]) ℔ II$^1/_2$[105]) dn. vnd LXXXVIII guld[en] lantz werung.

[Es folgt noch eine, durch Korrekturen, Streichungen und Einschaltungen sehr unklare Gesamtabrechnung über Einnahmen und Ausgaben von St. Lorenz, St. Leonhard und und »von dem paw«. Sie schließt mit einem Debet der Kirchenfabrik zugunsten des Kirchenmeisters im Betrage von 36 fl. und 219 ℔ 15 dn.]

Beilagen.

I.

Der Rat der Stadt Nürnberg bittet die Stadt Rothenburg o. T., ihm über die Person und »Künste« des für den Lorenzer Kirchenbau in Aussicht genommenen Werkmeisters, Meister Konrads Parliers, Auskunft zu erteilen. 1439, 18. Mai. (Nürnberger Briefbücher im K. Kreisarchive Nürnberg, Bd. 13, S. 328 [b].)

Der Stat zu Rotemburg.

L[ieben] fr[eunde]! Der erwirdig herre, herr Conr[at] Könnhofer, lerer aller künste und pfarrer bei uns zu sand Lorentzen, hat uns anbringen lassen und im etwas merklichen paues an ders[elben] sand Lorentzenkirchen fürgenommen, darumb denn er und etliche unser ratsfr[eund] mit meister Conr[at] parlierer, euerm werkmeister, in rede kommen sein, bitten wir eur weish[eit] mit fleis, ir wellet uns zu lieb zuvoran von seinem wesen und gelegenh[eit] und sunderl[ich] von seinen künsten, ob söllicher merklicher paue mit im versorgt und ausgerichtet werden möcht, in guter freunts[chaft] etwas eigensch[aft] verschreiben und im (!) zu söllichem paue bei uns günsticlich von euch komen lassen, eur gunste und füdrung umb unsern willen gutwillicl[ich] tun, als etc. denn, wo wir euer ersamkeit lieb oder etc. datum feria IIa post ascensionis domini [= 18. Mai 1439].

II.

Der Nürnberger Rat schreibt an das Domkapitel (und den Rat) zu Regensburg, die erbetene Übernahme der Dombauhütte daselbst durch Konrad

---

104) Korrigiert aus XXXVIII.

105) Korrigiert aus XVIII$^1/_2$.



Roritzer, zurzeit Werkmeister des Chorbaus von St. Lorenz in Nürnberg, betreffend. 1456, 31. Juli. (Briefbücher, Bd. 26, S. 191a und b.)

Den erwird[igen] hern Niclasen von Kindsperg, techant, und dem capitel des tumstifts zu Regenspurg, unsern sundernlieben herren und gunnern.

Wirdigen, sunderlieben herren und gunner! wir haben enphangen und wol vernomen euer schreiben, uns itzunt von Meister Conr[at] Roritzers, unsers werkmeisters des paus Sant Laur[entzen] pfarrkirchen bey uns, [wegen] zugesendt, beger[n]de, den seiner pflichte, uns des paus halben derß[elben] kirchen getan, gutlich ledig ze sagen und im, dem pau an dem bau an dem thum bey euch zu Regenspurg an stat seins vaters seligen vorzesein, ze vergunnen etc. wiewol wir nu etlichen meistern, unsern burgern, die an dems[elben] baue stunden und arbeiten, urlaub geben und den gemelten Meister Conraten umb notdurft und zierlicheit willen desselben paus bestellt haben, sein auch dabey übel geraten und enbern mugen, haben wir doch euer wird[en] zu gevallen demßelben Meister Conr[at], der vorgemelten pflicht unengolten, vergundt, das er euerm und unsern peuen, beden, vorsein und die verwesen sull, mit sunderm fleis pittend, sollichs also von uns zu gevallen ze nemen und im widerumb ze gestatten, so wir in vordren und unser notdurft heischt, sich zu uns ze fügen und unserm vorgemelten paue vorzesein. das stet uns zu der pillicheit umb euer wird[en] ze verd[ienen]. dat. sabbato post Jacobi [= 31. Juli 1456].

Deßgleichen ze schreiben dem rate ze Regens[purg] mutatis mutandis.

III.

Derselbe teilt der Stadt Amberg auf deren Bitte mit, daß der Baumeister der St. Lorenzkirche acht Tage dorthin kommen dürfe. 1446, 1. Dezember. (Briefbücher, Bd. 18, S. 113a.)

Amberg.

L[ieben] fr[eunde]! als ir uns von eins merklich[en] paues wegen, der an sand Martinskirchen bei euch angefangen sey, verschr[iben] und uns umb den paumeister sand Lorentzenkirchen bey uns gebeten habt etc., das haben wir wol vernomen und eurer weish[eit] zu lieb haben wir mit sand Lorenczen pflegern bey uns fleißig darumb reden und bitten laßen, die haben uns geantwurt und zugesagt, ob ir des begert und in kürtz nach demselben paumeister schikt, so wellen sie im wol gönnen an 8 tag also bey euch zu seyn, waiß euch denn ders[elb] paumeister etwas guts zu raten, daran tut er uns auch ein gefallen, denn wo wir euer ersamk[eit] lieb oder etc. datum feria 5a post Andree apostoli [= 1. Dezember] (1446).

IV, a—f.

Derselbe schreibt an Friedrich Heinrichsmann von Dettwang, dann an Albrecht und Georg von Bottendorf und Nikolaus Groß wegen einer von ersterem erhobenen Anforderung an die Stadt, betreffend die rückständige Besoldung seines verstorbenen Vaters, Meister Konrads, Werkmeisters bei St. Lorenzen. 1456, 23. Februar, 1457, 20. Juni, 1463 2. Dezember (Briefbücher Nr. 26, S. 91 b, 27, S. 126 b—128 a, 30, S. 210 b).

a.

Fridrichen Heinrichsmann
von Detwanng.

Lieber Fridrich! auf euer schreiben, uns itzunt zugesant, antreffend dritthalben jarsold, so man maister Conraten weylant werkmeister bey uns zu Sannt Laurentzen, euerm vater seligen, von des baus wegen daselbst, so ir vermeynt, schuldig beliben sein sol, haben wir die kirchenmeister zu Sannt Laurentzen für uns besant und sie ernstlich darumb zu rede geseczt, die uns denn zu erkennen geben haben, wie sie die register des baus mit fleiß fürhannden genommen und die besehen haben und vynden eigentlich, das im umb sein sold ganz ausrichtung und genugen gescheen sey, also das man im nichts hinterstelligs schuldig beliebe, vermeynende, das ir sollicher vordrung pillich abstundt. wie aber dem, wölt euch bedunken, das ir die kirchenmeister deshalben vordrung und ansprach nit vertragen möcht, so wollen wir euch oder euerm anwalt, so das ungeverlich begert wirdt, fruntlichs rechten fürderlich und gerne von in helfen; vermeynt ir auch darumb zu uns und unserm conmunn eincherley vordrung ze haben, so wollen wir euch auch fruntlichs rechten gerne pflegen an den enden, do wir des zu pflegen schuldig sein und meynen, das ir euch des von uns und den unsern pillich genugen laßt, wann wamit etc. dat. ut supra [= feria secunda post Reminiscere = 23. Februar] (1456).

b.

Fridrichen Heinrichsman
von Detwang.

Lieber Heinrich (sic)! euer schreiben, uns abermals zugesandt, solliche vordrung durch euch, wiewol unpillich, etlichs euers vermeinten veterlichen ausstands und geltschuld wegen, von meister Conr[at], etwen werkmeister bei uns zu S. Laur[entzen] sel[ig] herrurnde, haben wir wol vernomen etc. und wann wir euch nun deßelben euers fürnemens halben vormals



in unsern schriften, am montag nach dem suntag Reminiscere im 56. jare gegeben, genuglich erclert haben, wie wir alsdenn die kirchenmeister zu Sannt Laurentzen bei uns derselben sachen halb für uns besandt und sie ernstlich zu rede gesetzt, die uns denn haben zu erkennen geben, wie sie die register des baus, alsdenn euer genanter vater werkmeister gewesen ist, furhannd genomen und die mit fleiß ersucht, besehen und eigentlich erfunden haben, das dems[elben] maister Conr[at] umb sein sold ganz ausrichtung und genug gescheen und das man im auch nichts hinderstelligs beliben sei etc., uns dabei erpietend, ob ir daruber zu den kirchenmeisteren der [selben] ansprach halben eincherlei vordrung ze haben vermeintet, das wir darumb euch oder euerm volmechtigen anwalt, so des ungeverlich begert wurde, fruntlichs rechten furderlich und gerne von in helfen und, ob ir auch daruber uns und unser conmunn vordrung und spruche nicht vertragen wollt, euch auch fruntlichs rechten ze pflegen an den enden, do wir des zu pflegen schuldig sein etc., als euch der gemelt unser brief genuglich underrichtung gibt, meinen wir, das ir euch sollicher unser rechtlichen erpietung auch fur uns und die unsern on verrer ersuchung pillich hett genugen laßen etc. und wann ir uns aber uber sollich unser rechtlich erpietung ein unpillich, mutwillig bewarung zugeschr[iben] habt, die uns, all umbstend angesehen, pillich befremden, darumb begern wir mit ernste, das ir sollich euer furnemen on verziehen abtut, uns noch den unsern keines argen, scheden noch geverden wartend seit, sunder euch von uns und den unsern an recht, euch in unsern vorberurten schriften fürgeschlagen, genügen laßt, als ir auch selbs des wol schuldig seit, wa aber daruber uns oder den unsern eincherlei scheden von euch oder euern wegen zugezogen wurden, musten wir dafur halten, als sie weren. dat[um] ut supa [= feria secunda post corporis Christi = 20. Juni (1457)].

c.

Hern Albr[echt] von Bottendorf.

Edeler, wolgeborner lieber herr und fürdrer! Fridrich Heinrichsmann, zu Elgenfürt[106]) wonhaftig, hat im von seins vaters, meister Conrats seligen wegen, der etwen an dem pau Sannt Laurentzen kirchen bei uns zu Nurmberg werkmeister gewesen ist, etlichen vermeinten ausstenden solde, dems[elben] seinem vater zustende, anr[ürend], vordrung und spruch gen uns, wiewol unpillich, fürgenomen, angesehen, das dems[elben] seinem vater umb sein lon und solde, darumb er sol[che] spruch ereugt, zu iglichen zeiten ganz genug und ausrichtung gescheen und im nichts hinderstellig beliben ist, so

[106]) Weiter unten ist Ebenfurt geschrieben. Es ist wohl Ebenfurth in Niederösterreich bei Wiener Neustadt gemeint.

sich das in redlicher rechnung clerlicher erfindet und wiewol wir im nu darumb fur uns und die unsern, ob er uns sprüch zu vertragen nit vermeinte, recht und billigen austrag furgeslagen und zugeschr[iben] haben, hat er uns doch daruber ein ungepurlich bewarung zugesandt, daruf wir im aber recht fur uns und die unsern so völliclich gepotten haben, das er sich denn pillich genugen ließ, als wir söllichs auch dem edeln wolgeboren hern Jorgen von Bottendorf und, wie sich die sachen verhandelt und begeben hant, mit unsern schriften haben übersendet etc. darumb wir euer edelk[eit] in sunderm fleiße und wolgetruwen pitten, ir wollet umb unsern willen den genanten hern Jörgen fruntlich bitten, daran weisen und vermugen, auch selbs darob sein, das der genant Fridrich söllich unrechtlich und ungepurlich bewarung abtu und sich von uns vor dem allerd[urchlauchtigsten] fursten, unsem allerg[nedigsten] herren . . romischem keiser, als unserm ordenlichen richter, oder, ob im das nit fuglich sein wolt, vor der dreyer reichstet Rotemburg, Windß[heim] oder Weiß[enburg] rete einem, als wir denn an dem heiligen reiche begnadt, gefreyet und herkumen sein, und von den unsern vor des reichs richter und gerichte bei uns an recht genugen laßen, wann wir im des für uns und unser conmunn vor dem vorgenanten unsern allerg[nedigisten] herren, dem ro. keiser, zu pflegen und von den unsern vor des [reichs] richter vorgemelt, so das ungeverlich begert wirdet, willig sein zu verhelfen und ze gestatten. und wollet euch sollichermas hirinne beweisen und erzaigen, als etc. das wollen etc. dat. ut supra [= Datum wie bei b].

d.

Niclasen Groß, unserm ratsfrund, oder in seinem abwesen Sebalten Rotenhan.

Lieber Niclas! wiewol wir Fridrich Heinrichsmann von seiner vermeinten sprüch und vordrung wegen, durch in von meister Conrats, seins vaters, wegen, etwann werkmeister des paus zu Sannt Laurentzen bei uns, furg[enomen], in unsern schriften genuglich zu erkennen geben, das wir uf erfarung von den kirchenmeister[n] daselbst zu Sannt Laurentzen clerlich bericht sein, daß ders[elb] meister Conr[at] seins soldes ganz entricht und im auch nichts hinderstellig schuldig belieben sei, hat uns doch der[selbig] Fridrich ein ungepurlich bewarung über all unser rechtlich erpietung zugeschr[iben], darumb wir denn itz[und] abermals dems[elben] Frid[rich] schreiben, rechtlichen austrag furslahen und dem edlen hern Jorgen von Bottendorf, des anses und inwoner zu Ebenfurt derselb Fridrich ist, schreiben und anlangen, in darzu ze halten und zu vermugen, sich soll[icher] unser rechtpot fur uns und die unsern genugen ze laßen, inmaßen dich dise eingelegten schriften desselben handels volliclicher underweisen, darumb ist unser meinung, das du bei dems[elben] von Bottend[orf] fleis tust und



in von unsern wegen ersuchst und anlangest, den sein also zu underrichten, sich von uns und den unsern also an recht in laut der gemelten unser eingelegten schrifte on verrer beswerung und eintrege genugen ze laßen als du das nach dem pesten wol waist furzenemen und ze handeln, das ist uns von dir zu sunderm dank und wolg[evallen]. dat. ut supra [= Datum wie bei b].

e.

Hern Jorgen von Bottendorf etc.

Edeler wolg[eborner] etc. besunder lieber herr und fudrer! Fridrich Heinrichsman, euer anses und inwoner zu Ebenfurt, hat im vordrung und spruche von seins vaters wegen, meister Conrats, etwann werkmeister und barlierer des baus Sant Laur[entzen]kirchen bei uns ze Nur[emberg], furgenomen, darumb [wir] alsdenn und nun aber die kirchenmeister ders[elben] kirchen fur uns besenndt haben, gelegenheit der sachen an in ze erlernen, die uns denn zu erkennen geben, wie sie alle register und rechenpucher, dens[elben] pau berurend, ersucht und mit vleis übersehen haben und nit anders wißen noch vinden, denn das ders[elbig] meister Conr[at] seins solds und lons ganz ausgericht und im auch nichts unbezalts sollichs solds halben hinderstellig beliben sei, so wir das dem[selben] Frid[rich] in unsern schriften genuglich erclert haben, uns dabei erpietend, ob er daruber zu den gemelten kirchenmeistern icht ze sprechen vermeint zu haben, im oder seinem volmecht[igem] anwalt von dens[elben] kirchenmeistern fruntlichs rechten furderlich ze helfen und ob er uns oder unser conmunn ansprach, auch nit vertragen möcht, im darumb rechtens und austrags an den enden, da wir des pflichtig sein, ze pflegen, so das euer edelk[eit] dise eingelegten schrift zu erkennen geben. und wann er uns nun daruber, wiewol unpillich ein un[ge]purlich bewarung in laut der abschrift, sollichs berurend, zugeschr[iben] hat, das uns, sollich unser rechtlich erpietung angesehen, nit unpillich ser befrembdet, bitten wir euer edelkeit in sunderm fleis, den gemelten euern anseßen und inwoner zu underrichten, sollich unpillich und unrechtlich bewarung abzetun und sich von uns an recht oder, ob er uns anders deshalben vordrung nit vertragen möcht, vor unserm allerg[nedigsten] herren, dem ro. kaiser etc., als unserm ordenlichen richter, oder, ob im das nit sinnlich were, vor der dryer reichstet Rot[emburg] Winds[heim] oder Weiss[enburg] ret einem, nachdem wir an dem heiligem reich begnadt und gefreiet sein, und von den unsern vor des reichs richter und gerichte bei uns ze Nur[emberg] an recht genugen ze laßen, als wir uns des kein zweifel zu euer edelkeit nemen, sunder alles guten gentzlich versehen. das stet uns mit willen umb dieselben euer edelkeit zu verd[ienen]. dat. ut supra [Datum = wie bei b].

f.

Friderichen Heinrichsmann
von Dettwanng.

Lieber Friderich! euer schreiben, itzundt an uns gelanget und am sambstag nach Symonis et Jude nechtsvergangen zu Ebenfurt gegeben, haben wir mit seiner inhalt wol vernomen und zweifeln nit, unsere vordere schrift, euch zugesandt, haben euch wol underricht, wie wir die kirchenmeister bei uns zu sandt Lorenntzen euer vermeinten vordrung halben begagent, ernstlich zu rede gehalten und antwurt von in entphangen haben, auf meinung, wie sie die register des baus mit fleiß übersehen und darinne eigentlich funden haben, das euerem vater seligen umb sein sold ganz ausrichtung und genug gescheen sei, und uns darbei erpoten, ob ir solicher ir antwurt nit genugig sein wolt, euch von denselben kirchenmeisteren rechtens zu verhelfen und, ob ir uns derhalben spruch auch zu vertragen nit vermeintet, euch darumb rechtens zu pflegen an den enden, do wir des pflichtig weren etc., inlaut derselben unser schrift, des wir uns auch nochmals fur uns und die unsern also ungeverlich ze tun willig erbieten und tun darauf allen unwillen gen euch gutlich abe und bedurft euch derhalben keins argen zu uns versehen, desgleichen wir uns auch fur uns und die unsern gen euch halten wollen, soverr ir dem nachkumpt, so ir uns in laut euers briefs zugeschriben habt; aber die briefe, uns von euch zugeschickt, euch wider zu senden, ist unser gewonheit nit; das wollet also im pesten merken. wann wamit etc. dat. feria VI. post Andree apostoli [= 2. Dezember (1463)].

V.

Das Baseler Konzil gestattet, die Einkünfte der Lorenzer Kirchenfabrik auf 10 Jahre für den Chorbau zu verwenden. 1440, 16. September (K. Kreisarchiv, S. VI 101/2 Nr. 891).

Sacrosancta[107]) generalis Synodus Basilien[sis], in spiritu sancto legitime congregata, universalem ecclesiam representans, Dilecto ecclesie filio . . Abbati Monasterii sancti Egidii Nurenburgen. ordinis sancti Benedicti, Bambergen[sis] dio[cesis] Salutem et omnipotentis dei ben[edictionem]. Qui divinum ubilibet vigere pariter et augeri cultum sinceris zelamus affectibus, non inmerito solicitis invigilamus studiis ad hoc, ut ecclesie queque pro huuismodi cultu inibi a fidelibus conmodosius peragendo nostri favoris presidio convenienter valeant adaptari. Sane pro parte dilectorum ecclesie

[107]) Die Schreibung ist die des Originals, doch wurde die Interpunktion zum Zwecke leichteren Verständnisses vervollständigt.



filiorum Magistrorum fabrice parrochialis ecclesie sancti Laurencii Nurenburgen[sis], Bambergen[sis] dio[cesis], nobis exhibita petitio continebat quod olim ipsi, considerantes dictam ecclesiam non tante amplitudinis existere, quod illius parrochiani et alii fideles ad ipsam diebus precipue festivis et solemnibus ad audiendum divina confluentes conmodose absque magna pressura recipi valerent, extensionem dicte ecclesie opere magnifico et sumptuoso pro choro novo euisdem ecclesie fecerunt inchoari. Et sicuti eadem petitio subjungebat, pro complimento operis huiusmodi, ad quod maximi sumptus requirentur, fabrice ipsius ecclesie proprie non suppetunt facultates quodque, si fructus, redditus, proventus et obventiones universi prefate ecclesie, qui satis exuberant, congrua ex eis dumtaxat pro ipsius ecclesie Rectore porcione reservata, eidem fabrice ad decem annorum spacium appropriarentur et applicarentur, opus huiusmodi posset deo annuente laudabiliter consummari. Quare pro parte dictorum Magistrorum fabrice nobis fuit humiliter supplicatum, ut pro complemento operis huiusmodi ad dei laudem et salutem populi fructus, redditus, proventus, obvenciones et emolumenta predicta, reservata ex eis congrua porcione pro Rectore predicto, eidem fabrice ad huiusmodi annorum spacium appropriare et applicare dignaremur. Nos igitur, de premissis certam noticiam non habentes, huiusmodi supplicacionibus inclinati, discrecioni tue per hec scripta mandamus, quatenus vocatis dicto Rectore et aliis, qui fuerint evocandi, si est ita ipseque Rector in hoc expresse consenserit, congrua pro eo et successoribus suis dicte ecclesie Rectoribus, qui interim forsan fuerint, porcione, de qua conmode sustentari, episcopalia jura solvere et alia eis incumbentia onera supportare valeant, per te super fructibus, redditibus, proventibus, obvencionibus et emolumentis dicte ecclesie reservata, totum, quod ex eis, porcione huiusmodi deducta, residuum fuerit, fabrice predicte ad huiusmodi decem annorum spacium auctoritate nostra applices et appropries illudque per Magistros fabrice predictos interim annis singulis colligendum et in huiusmodi complemento operis exponendum fore eadem auctoritate decernas faciens eisdem Magistris fabrice de universis fructibus, redditibus, proventibus, juribus, obvencionibus et emolumentis predictis ad usum fabrice et complemento operis huiusmodi convertendis, dicta ex eis porcione deducta, integre responderi, Contradictores per censuram ecclesiasticam appellacione postposita compescendo. Non obstante si aliquibus conmuniter vel divisim a sede apostolica sit indultum, quod interdici, suspendi vel excommunicari non possint per literas non facientes plenam et expressam ac de verbo ad verbum de indulot huiusmodi mentionem. Dat. Basilee XVI Kal. Octobr. Anno a nativitate domini Millesimo quadringentesimo quadragesimo. — Orig. Perg. mit Bleibulle.

VI.

Dr. Konrad Konhofer und das Konhoferfenster im Chore von St. Lorenz zu Nürnberg[108]).

Dr. Konrad Konhofer war als Sohn Heinrich Konhofers und seiner Ehefrau Gertrud (oder Gerhaus), einer geborenen Hofmann, zu Nürnberg geboren. Zu Prag erwarb er sich den Doktorgrad in allen vier Fakultäten[109]). Er selbst nennt sich »sacre theologie professor, utriusque juris doctor, artium et medicine magister«. 1405 ist er Generalvikar des Bischofs von Bamberg (Nbg. Briefb. I, 52[b]). Er war Domherr zu Passau und Regensburg (seit 1402), 1424 wurde er Propst des Kollegiatstifts U. L. Frau zur Alten Kapelle in Regensburg[110]). Aus seinen Testamenten von 1429 und 1430 erfahren wir, daß er vordem Pfarrer zu »Galkweiß« (Gallwies bei Innsbruck?) war. Wann er in die Dienste des Nürnberger Rates trat, ist nicht genau festzustellen. Jedenfalls muß es vor dem Jahre 1425 gewesen sein, denn in diesem Jahre entsandte ihn die Stadt nach Rom, um eine Bestätigungsbulle Papst Martins V. über die dauernde Verwahrung der Reichskleinodien zu Nürnberg auszuwirken, was ihm auch gelang[111]). 1431 begleitete er König Sigmund, entsprechend einem Wunsche des letzteren, auf Kosten der Stadt nach Eger zu den Verhandlungen mit den Hussiten[112]). Im Jahr 1438 wurde er nach dem rasch hintereinander erfolgten Tode Heinrich Tanndorfers und Dr. Johanns von Ehenheim durch einen mit Berthold Deichsler eingegangenen Tausch seiner Pfarrei Leutershausen, Pfarrer bei St. Lorenz[113]). Auf dem Baseler Konzil war er als Vertreter Nürnbergs tätig. Gelegentlich der Reise dorthin dürfte er zu Rothenburg mit Meister Konrad Heinzelmann persönlich in Unterhandlung getreten sein.

Um seine Vaterstadt machte sich der wohlhabende Prälat durch eine Reihe von Schenkungen und Stiftungen wohl verdient. So überließ er 1443

[108]) Die hier gegebenen biographischen Angaben beruhen auf meist noch unbenutzten Urkunden des Kreisarchivs Nürnberg. Einiges ist aus Würfels Diptycha Ecclesiae Laurentianae (Nürnberg, 1756) und Waldaus, Nürnberger Zion (Nürnberg, 1787) entnommen. In bemerkenswerter Weise äußert sich auch über ihn der gleichzeitige Mönch von St. Aegydien zu Nürnberg, Konrad Herdegen, in seinen Annalen (herausgegeben von Theodor von Kern, Erlangen 1874).

[109]) Annalen des Konrad Herdegen, a. a. O., S. 13: ipse antiquissimus doctor Pragae ante eversionem ibidem ordinatus, antequam Bohemia erraret, dum ibidem studium vigebat.

[110]) Auch wird er capellanus papae und auditor causarum palacii apostolici genannt. Daß er 1436 Dommeister (magister fabrice) in Regensburg war, erfahren wir aus Schuegraf, Geschichte des Domes zu Regensburg, I. Teil (Verhandlungen des hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg, Bd. XI, S. 174).

[111]) Chroniken der deutschen Städte, Bd. II, S. 44.

[112]) Ebenda, Bd. I, S. 381, Anm. 1.

[113]) Ebenda S. 400, Anm. 1, und Beil. XIII.



dem Rate seine an theologischen und medizinischen Werken reiche Bücherei. 1446 machte er eine Stiftung zur besseren Beleuchtung der Altäre bei St. Lorenz, im gleichen Jahre dotierte er zwei Vikarien auf zwei neuen Altären im neuerbauten Chor, nämlich des hl. Hieronymus und der vier Kirchenväter, südlich oder rechts vom Hochaltar, und des hl. Konrad und der 14 Nothelfer, links oder nördlich vom Hochaltar, auch erkaufte er zur Wohnung für die Inhaber dieser zwei Pfründen zwei Häuser hinter der Lorenzkirche von den Gotteshauspflegern daselbst. Eine weitere Stiftung betraf drei Stipendien für Nürnberger Bürgersöhne.

Er verschied am St. Willibaldstag (7. Juli) 1452 zu Regensburg, seinem gewöhnlichen Wohnsitz, und wurde gemäß einer letztwilligen Verfügung nach Nürnberg überführt und beim Altar des hl. Hieronymus begraben[114]).

Für Nürnberg ist Konhofer, abgesehen von seinen Verdiensten um den Lorenzer Kirchenbau, in kunstgeschichtlicher Beziehung als Stifter des bekannten Konhoferfensters im Chor von St. Lorenz[115]) von Bedeutung. Ich habe im 30. Bande des Repertoriums, Seite 64, Nachtrag zu Anm. 3, der Vermutung Ausdruck gegeben, daß wir in diesem Fenster ein Werk des Meisters Konrad, Malers von Regensburg, vor uns haben. Es stützt sich diese Vermutung auf einen Eintrag in das Einlaufregister des Nürnberger Rates vom Jahre 1453, nach welchem der Rat der Stadt Regensburg den ersteren bat, »Meister Conr[at] Maler« zu der Arbeit zu St. Laurentzen, den Chor zu verglasen, zu fürdern. Dieser Bitte schloß sich noch besonders der Ratsherr Erhart Reich an. Ich habe damals geschlossen, daß sich auch hierin der Einfluß Roritzers, des Regensburger Baumeisters, bemerkbar mache. Nach meinen obigen Ausführungen möchte ich dies für die Zeit bis zum Tode Heinzelmanns nicht mehr annehmen, wohl aber hängt das Erscheinen dieses »Malers« in Nürnberg mit einem anderen Regensburger, eben unseren Dr. Konhofer bzw. dessen Auftrag zur Ausführung eines Glasfensters entgegen.

---

[114]) Die Inschrift seines bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts noch im Lorenzer Chor befindlich gewesenen Grabsteins teilt Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg usw. (Nürnberg, 1801) auf S. 127, Anm. mit. Der Mönch von St. Ägydien sagt a. a. O.: obiit enim Ratisbonae et huc adductus est cum magna sollennitate et processione defunctus susceptus et in capella s. Marthae prope sanctam Claram expectatus et in choro novo adhuc non tecto ibidem sepultus.

Im K. Archive Nürnberg hinterliegt eine Rechnung über die Kosten des Transportes des Leichnams von Regensburg nach Nürnberg, worin auffallenderweise als sein Todestag der 8. Juli (St. Kilianstag) genannt wird. Akten des siebenfarb. Alphabets (in Neuordnung begriffen): Papiere aus dem Nachlaß des Konrad Kunhofer zu Nürnberg betr. Prod. 25.

[115]) Eine ausführliche Beschreibung bei Murr, a. a. O.

Daß ein fremder Glaser oder Maler etwa die Verglasung des ganzen, neuerbauten Chors seitens der Kirchenpfleger von St. Lorenz in Auftrag erhalten habe unter Beiseiteschiebung des einheimischen, leistungsfähigen Handwerks, scheint gänzlich ausgeschlossen. Dafür hätte sich auch kaum der Regensburger Rat oder ein einzelner Ratsherr mit Empfehlungsbriefen eingesetzt. Es mußte also ein bestimmter künstlerischer Auftrag sein, der den Maler Konrad nach Nürnberg führte. Es kann nur das Konhofer-fenster sein!

Der Hergang war wohl dieser, daß Propst Konhofer in seinem zu Regensburg errichteten, über seine dortige Hinterlassenschaft verfügenden Testament die Vollstrecker seines letzten Willens mit der Herstellung eines Glasfensters zu seinem Gedächtnis betraute, welches Fenster sodann in dem von ihm so eifrig geförderten neuen Chorbau bei den von ihm gestifteten Altären nahe seiner letzten Ruhestätte zur Aufstellung gelangen sollte. Die Beauftragten wandten sie an einen einheimischen, schon bewährten Meister, der im Sommer des Jahres 1453 sein Werk vollendet hatte und nunmehr den Regensburger Rat um einen Empfehlungsbrief bat, um das Fenster in Nürnberg an Ort und Stelle zusammensetzen und fertigstellen zu können. Vermutlich war Reich einer der Konhoferschen Testamentsvollstrecker.

Leider besitzen wir das Regensburger Testament des Propstes nicht mehr, während das am 27. März 1452 zu Nürnberg abgefaßte Testament, in welchem er über seine Hinterlassenschaft daselbst verfügte, uns im Original im K. Kreisarchiv Nürnberg[116]) noch erhalten ist. In diesem Schriftstück erwähnt er ausdrücklich ein weiteres Regensburger Testament mit den Worten: Volo tamen quod testamentum per me Ratispone de residuis meis bonis ibidem per me relictis [factum], exceptis jamdictis clenodiis, maneat in vigore et, quatenus in aliquo huic presenti prejudicare possit, ex nunc de certa scientia revoco et anullo.

Unzweifelhaft waren in diesem Regensburger Testamente die Bestimmungen über die Herstellung des Glasfensters enthalten, in dem Nürnberger fehlt jede Spur davon[117]). Zwar gedenkt er darin auch seiner Pfarrkirche von St. Lorenz (Item ad fabricam sancti Laurentii plura donavi, sic hac vice volo, quod quinque magne tapete de Brabancia remaneant aptud (!) eam, sed monstrancia deaurata et campanelle vendantur cum cleinodiis), doch ist das alles. Auch in früheren Testamenten nirgends eine Spur von jenem Fenster.

---

[116]) Papiere aus dem Nachlaß a. a. O. Prod. 38. Am 21. April verliess er zum letztenmal Nürnberg, um sich nach Regensburg zu begeben. Ebenda Prod. 25.

[117]) Wie überhaupt in allen, aus seinem Nachlaß stammenden Schriftstücken des Nürnberger Archivs.



Daß er die Bestimmungen über sein Gedächtnisfenster in sein Regensburger Testament aufnahm, mag wohl abgesehen von irgendwelchen, für uns nicht mehr übersehbaren finanziellen Gründen damit zusammenhängen, daß Konhofer von vornherein den Meister Konrad hierfür ins Auge gefaßt und sich noch zu seinen Lebzeiten mit diesem auch über die künstlerischen Grundgedanken des Ganzen verständigt hatte.

Ein Bedenken ist freilich noch zu beheben! Waren die Bauarbeiten im Jahre 1453 schon soweit fortgeschritten, daß eine Anfertigung des Fensters möglich war? Der gut unterrichtete Mönch von St. Ägydien, welcher, wie wir oben gesehen haben, die Tatsache der Überführung des Leichnams von Regensburg nach Nürnberg kannte, teilt mit, daß Konhofer in novo choro adhuc non tecto begraben wurde. Der Chor war also noch nicht gedeckt! Scheint es da wahrscheinlich, daß die Fenster schon eingesetzt wurden? Zufällig besitzen wir aus einer Zeit, in welcher der Chor noch nicht zu seiner vollen Höhe geführt war, urkundliche Nachricht über die Anbringung eines Glasfensters. Am 6. Mai 1454 war Berthold Tucher gestorben und zu seinem Gedächtnis ließen seine Testamentsvollstrecker ein »fenster vnd glaßwerck« im neuen Chor machen[118]). Dieses Fenster war im Jahr 1457 vollendet und eingesetzt worden, denn in diesem Jahre übergaben die gleichen Exekutoren den Kirchenmeistern von St. Lorenz zu treuen Händen 50 Gulden mit der Abmachung, daß diese Summe nach Vollendung des Chores (»auf solch künfftig tag vnd zeit, so die höch des gepews des kors der benannten Lorentzen pfarrkirchen volbracht wurdet«) zur Vollendung des oberen Abschlusses des bereits gemachten unteren Fensters gebraucht würde (das die benant summ güldein dienen und wartten sol zu dem öbern glaßfensterwerck obe dem gange ob des benanten Berchtolds Tuchers seligen yetzgemachten fenster und glaswerck, das dann die benanten sein vormunden im czu seliger ewiger gedechtnüße gemacht lassen haben). Und zwar behielten sich die Vormünder (= Vollstrecker seines letzten Willens) bzw. deren Rechtsnachfolger vor, dieses Glaswerk selbst fertigen zu lassen.

---

[118]) Die hier besprochene Urkunde aus dem Tucherschen Familienarchiv ist abgedruckt in Chroniken der deutschen Städte, Bd. X (Nürnberg, Bd. IV), S. 37/38. Der Herausgeber (Hegel) bemerkt hierzu: Die Stiftung, welche durch die folgende Urkunde uns bezeugt wird, ist entweder nicht zum Vollzug gekommen, oder die Glasmalereien, von denen doch offenbar hier die Rede ist, haben sich nicht bis auf unsere Zeit erhalten. Nur das unterhalb des Umgangs befindliche, in vorliegender Urkunde als bereits vollendet erwähnte Fenster (es ist das zweite an der Nordseite des Chors) zeigt noch jetzt einigen Farbenschmuck. Doch gehört auch hier das Erhaltene mit Ausnahme etwa des Wappens von Berthold Tucher, unter welchem die seiner drei Frauen stehen, einer viel späteren Periode an.

Was nun im Jahre 1455 oder 1456[119]) möglich war, mag wohl auch zwei oder drei Jahre vorher keinem Hindernis begegnet sein. Ohne solche Annahme hätte die Bitte des Regensburger Rates ja gar keinen Sinn. Übrigens wird schon in unseren Baurechnungen vom Jahre 1445 von eisernen Stangen und Eisen als »Muster« in ein »glaß venster« und weiter unten von »eyßnen negell czu den laten, als man dy venster dekt« gesprochen.

---

[119]) Aus diesem Jahre 1455 besitzt die Kirche noch ein Hirßfogelfenster. Es ist das erste Fenster nördlich im Chorumgang und trägt die Inschrift: Anno dni. 1456 ward diß fenster ein Gesetzt, hat gestift d[eocharus?] Hirßfogel, dem got gnad.

Die Heimat des Meisters D. S.

Von **Paul Kristeller.**

Mit 2 Abbildungen.

Die Vergleichung der beiden hier abgebildeten Holzschnitte des Meisters D. S. und Johannes Wechtlins wird auf den ersten Blick erkennen lassen, daß ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den beiden Darstellungen bestehen müsse. Unter den zahlreichen Illustrationen der Ars moriendi steht diese Komposition, in der in geschickter Weise die beiden sonst stets in Reihen von Bildern einander gegenüber gestellten Szenen des seligen und des reuelosen Sterbens in eins verbunden sind, so viel ich weiß, ganz allein. Ebensowenig wie über die Tatsache, daß die beiden Darstellungen in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, kann man, meines Erachtens, darüber im Zweifel sein, welcher von beiden die Priorität zugesprochen werden muß.

Der Holzschnitt des Meisters D. S. ist ein Meisterwerk der Komposition und der Formgebung von ganz bedeutender Wirkung, wie es im Anfange des 16. Jahrhunderts nur sehr wenige deutsche Künstler hervorzubringen imstande gewesen wären. Ein Widerspruch hiergegen wird so wenig zu befürchten sein wie es nötig wäre, auf die einzelnen Vorzüge der Komposition oder auf die Feinheiten der Zeichnung hinzuweisen. Wechtlin hat für seinen Holzschnitt, der seiner Passionsfolge angefügt ist, das Werk des D. S. als geschickter Künstler mit einer gewissen Selbständigkeit benutzt. Er hat die Gesamtanlage der Komposition gegenseitig nachgebildet und einzelne Motive übernommen, aber überall durch seine Abänderungen die Wirkung des herrlichen Blattes des D. S. wesentlich abgeschwächt. Er hat z. B. den dort diskret aber merklich angegebenen Gegensatz der verfallenen, strohgedeckten Behausung des Guten zu der reicheren, gedielten Wohnung des im Himmelbett sterbenden Bösen nicht beachtet und beiden Räumen gleich indifferente Formen gegeben. Die ruhende Gestalt des reuig Sterbenden hat er verhältnismäßig am genauesten nachgebildet, besonders die charakteristische matte Wendung des Kopfes, die Lage des Körpers und sogar die Anordnung der Falten. Die ergreifende Vereinigung von tiefstem Leiden, letzter Mattigkeit und frommer Ergebung hat er nicht wiederzugeben vermocht. Ihm hat auch das Verständnis für viele andere Feinheiten seines Vorbildes gefehlt. Er übersieht, wie sich hier



die mageren Formen des Körpers unter der Bettdecke abheben; er gibt leere Flächen, wo jener kunstvoll plastische Formen fühlbar zu machen weiß. Die mit so viel Temperament als Geschick dramatisch zusammengeballte Gruppe des Teufels und des Mönchs, die gewissermaßen um den bösen Sterbenden kämpfen, hat er in ein mattes Nebeneinander aufgelöst und dabei noch die heftig abwehrende Bewegung des Kranken bis zur Undeutlichkeit abgeschwächt. Wenn man noch darauf hingewiesen hat, wie das Spiel, das der Teufel vorn unter dem Bette mit dem betenden Geistlichen treibt, bei Wechtlin an packender Wirkung verloren hat, wie er die lebendig teilnehmende Gruppe der Madonna und des Engels hinter dem Bette in eine steife Reihe posierender Heiligen verwandelt hat, so darf man wohl sicher sein, den Leser davon überzeugt zu haben, daß Wechtlin die Komposition des D. S. gekannt und in seiner Weise umgestaltet hat.

Aus diesem Verhältnis der beiden Todesszenen des D. S. und Wechtlins lassen sich einige nicht unwichtige Belehrungen über unseren Meister und seine mehrfach betonten Beziehungen zu Wechtlin gewinnen. Zunächst gibt Wechtlins Nachahmung einen Terminus ante quem für die Komposition des D. S.

Das Todesbild findet sich zuerst in der undatierten Ausgabe der Wechtlinschen Passion die mit lateinischem Texte unter dem Titel: »Passio Jesu Christi Salvatoris Mundi vario carminum genere F. Benedicti Chelidonii Musophili doctissiani descripta cum figuris artificiosissimis Joannis Vuechtlin« erschien. Die erste datierte Ausgabe der Folge, die aber das Todesbild nicht enthält, wurde 1508 in Straßburg von Knoblouch unter dem Titel: »Das Leben Jesu Christi gezogen aus den vier Evangelisten« mit deutschem Texte von Johann Schott herausgegeben[1]). Wahrscheinlich ist die lateinische Ausgabe, der 14 Holzschnitte der deutschen fehlen, früher entstanden. Die Holzschnitte müssen jedenfalls, wenigstens teilweise, schon 1506 fertiggestellt gewesen sein, weil einer von ihnen, die Auferstehung, für die 1506 von Knoblouch herausgegebene deutsche Ausgabe der mit Urs Grafs Holzschnitten ausgestatteten Passion des Ringman Philesius Verwendung gefunden hat. Die Todesszene des Meisters D. S., die Wechtlin in seiner Passion nachgebildet hat, ist also höchstwahrscheinlich vor 1506 entstanden. Dodgson[2]) setzt das Blatt in die Nähe des h. Ambrosius von 1506, hat also mit seiner Datierung aus stilistischen Gesichtspunkten das Richtige getroffen.

[1]) S. Nagler, Monogrammisten IV Nr. 219. Die Todesszene kommt mit den anderen Blättern der Passion auch in Geilers Postille von 1522 vor.

[2]) Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen 1907 pag. 26 Nr. 14 seines Verzeichnisses.

Betrachtet man unser Todesbild, den ebenfalls 1506 oder früher entstandenen h. Ambrosius (Dodgson 11) und die Holzschnitte zu Olearius' Schrift »De fide concubinarum« (Dodgson 18—27), die noch früher, vor 1505 [3]), ausgeführt worden sein müssen, so wird man sich kaum dazu entschließen können, die Madonna mit dem von Hieronymus und Magdalena ihr empfohlenen Bischof von Basel (Dodgson 8) in den nach dem 27. Sep-



tember 1503 (dem Datum des Prologus) gedruckten »Statuta synodalia episcopatus Basiliensis« als eine Arbeit des Meisters D. S. anzuerkennen. Man kann sich hier nicht aus der Verlegenheit helfen, mit der Annahme, daß der Holzschnitt längere Zeit vor dem Drucke des Buches entstanden sei, denn Bischof Christoph von Utenheim, der die Statuta herausgegeben

[3]) Das Titelbild ist schon in dem von Froschauer in Augsburg 1505 herausgegebenen Nachdruck der Schrift (Panzer VI pag. 134 Nr. 29) kopiert worden.

hat, und der vor der Madonna kniet, ist überhaupt erst am 1. Dezember 1502 zum Bischof von Basel gewählt worden. Der Holzschnitt mit der Madonna und das Wappen, das Dodgson (Nr. 28) ebenfalls dem D. S. zu-

schreibt, können also erst 1503 gearbeitet worden sein. Kämmerer[4]) hat als erster dieses Blatt für unseren Künstler in Anspruch genommen, Dodgson — allerdings, wie es scheint, nicht ganz ohne Bedenken — und

[4]) Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 1900 Nr. V pag. 24.

Koegler [5]) sind ihm hierin gefolgt. Der Abstand zwischen der Madonna in den Statuta und den Holzschnitten der Schrift des Olearius oder gar dem Todesbilde, die, wenn nicht gleichzeitig, so doch sicher nur kurze Zeit, höchstens 2—3 Jahre später entstanden sein können, scheint mir doch allzu groß zu sein. Mit der kraftvollen, selbständigen Art des Meisters D. S. läßt sich diese ansprechende aber schwächliche und eckige Arbeit überhaupt nicht wohl vereinigen. Sie liegt tief unter seinen Fähigkeiten. Noch dazu ist die Madonna eine bis in alle Einzelheiten genaue, gegenseitige Kopie nach Schongauer (B. 28). Für einen geistreichen, geschickten Künstler, wie der D. S. es war, ist eine so sklavische Nachahmung undenkbar. Mit welcher Freiheit er Schongauers Meisterwerke zu benutzen gewußt hat, zeigt die Madonna in Erlangen (Dodgson 7), die von Schongauers Stich (B. 27) wohl inspiriert ist, ihm aber kaum mehr als das Motiv der Stellung entlehnt, sonst aber ganz neue Formen und Gefühlsäußerungen in voller Selbständigkeit aus ihm entwickelt.

Überhaupt scheint es mir angezeigt, dringend zur Vorsicht bei der Zuschreibung von Holzschnitten an den D. S. zu mahnen. In der hohen Schätzung seiner Kunst ist man doch so einig, daß nur das Allerbeste als gut genug für ihn angesehen werden sollte. Koegler, der das Werk des D. S. durch einige sehr überzeugende Zuschreibungen, z. B. durch die des Wappenblattes in Etterlyns Chronik [6]), der Badeszene und des Astrologen in Reischs Margerita philosophica, bereichert hat, scheint mir dagegen sowohl die beiden kleineren Schlachtenbilder in Etterlyns Chronik als auch besonders die Schlacht bei Dorneck von 1499 (Berlin, K. Kupferstichkabinett) nicht mit Recht in diesen engen Kreis hineingezogen zu haben. Ich glaube nicht einmal, daß die beiden Illustrationen der Chronik notwendigerweise von derselben Hand herrühren müssen wie die Schlacht bei Dorneck. Jene haben allerdings einige Verwandtschaft mit dem D. S. Ihr Zeichner ist offenbar einer der gewiß nicht vereinzelten Künstler, die von dem Meister D. S. zu lernen und ihn nachzuahmen suchten. Die Schlacht bei Dorneck, die wir wohl demselben Künstler verdanken wie die — von Koegler konsequenterweise ebenfalls dem D. S. zugeschriebenen — Bilder in Schradins Chronik des Krieges gegen den schwäbischen Bund von 1500 [7]), zeigt, wenn sie sich auch über den Durchschnitt erhebt, doch noch durchaus den ge-

---

5) Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. N. F. IX (1907) pag. 226.

6) Mayor, Urs Graf, Straßburg 1907, pag. 7, weist den Holzschnitt irrtümlich Urs Graf zu.

7) »CRonigk diß Kiergs (!) gegen dem (!) allerdurchlüch/tigisten hern Romschen »Konig als ertzrhertzo/gen zu Osterich und dem schwebyschen pundt/....« »Gedrugkt vnd vollendet Inn der Loblichen/stalt Surse Im Ergow vf Zuestag vor/sant »Anthengen tag Im XVC. Jar.« 8° Hain 14526. Weller 173. (Berlin. Kgl. Bibl.)

wohnten Landkartenstil der alten Buchillustratoren vom Handwerk, ihre routinierte und schematisierende Arbeit ohne Frische und Geist, ihre typischen, häufig wiederholten Bewegungen der Menschen und Pferde. Der Stil der Zeichnung und die Technik des Schnittes scheint mir auf Straßburg hinzuweisen, wo der geschickte Künstler in einer der dortigen Offizinen sich ausgebildet haben mag. Die Buchstaben auf der Fahne, die Koegler als Bezeichnung des Meisters D. S. auffaßt, sind deutlich als S. G. erkennbar und brauchen sich auch gar nicht auf den Zeichner oder den Holzschneider des Blattes zu beziehen.

Auch in dem hübschen Titelholzschnitte von Balthasser Prasbergs Choralis musice interpretatio, die 1501 in Basel von Michael Furter gedruckt worden ist (Berlin, Kunstgewerbemuseum), wird es mir schwer, den persönlichen Stil des D. S. zu entdecken. Den Illustrationen der Oleariusschen Schrift gegenüber, die ja nicht viel später entstanden sein werden, ist das Bildchen in Prasberg doch sehr steif und hart. Den Gesichtern und den Bewegungen fehlt das Leben, den Händen und den Haaren die Fülle und Rundung, die jene auszeichnen. Wie bei der Madonna in den Statuta synodalia, mit der das Blatt in Prasberg übrigens wenig Verwandtschaft hat, ist der Unterschied in der Qualität gegenüber den frühesten sicheren Arbeiten des D. S. zu groß, um durch einen so kurzen Zeitabstand erklärt werden zu können.

Kämmerer, Dodgson und Koegler haben die Verwandtschaft des Meisters D. S. mit Wechtlin hervorgehoben, ohne sich indes deutlicher darüber auszusprechen, in welchem Verhältnisse ihrer Meinung nach die beiden zueinander gestanden haben. Wenn Dodgson diese Beziehungen des D. S. zu Wechtlin als ein Argument für die oberrheinische Herkunft unseres Meisters aufführt, so muß er sich wohl den D. S. als von Wechtlin abhängig gedacht haben, da im umgekehrten Falle seine Schlußfolgerung keine Berechtigung und keine Beweiskraft hätte. Die Vergleichung der beiden Todesbilder lehrte nun aber, wie wir gesehen haben, daß nicht etwa der Meister D. S. Wechtlins Schüler gewesen sein könne, sondern daß vielmehr der Straßburger aus den Werken des talentvollen Mannes Anregung und Belehrung geschöpft haben muß. In den schwächlichen, von Dürer abhängigen Holzschnitten der Wechtlinschen Passion lassen die Gestalten, die in ihrem Charakter den Stil des D. S. zur Schau tragen, ihre Überlegenheit über dem, was Wechtlins künstlerisches Eigentum zu sein scheint, deutlich erkennen. Sie treten wie Fremde unter den Figuren der Passion auf. Man betrachte z. B. den Kopf des schlafenden Jüngers im Ölberg, den Henker in der Geißelung, den Mann rechts mit dem Schwerte im Ecce Homo, den Mann zur Rechten in der Kreuzigung, endlich vor allem das Sterbebild, für das sich das Vorbild unter den Holzschnitten des D. S. noch nachweisen



läßt, und man wird, denke ich, sogleich erkennen, daß diese Elemente, die auf den D. S. zurückzuführen sind, sich als starke, fremdklingende Akzente in dem sonst eintönigen und nicht gerade hochgestimmten Vortrage der Wechtlinschen Passion deutlich abheben. Sie fallen um so stärker auf, als Wechtlin im wesentlichen sich in der dem Meister D. S. ganz fernstehenden Dürerschen Formenwelt bewegt [8]).

Diese Feststellung ist nicht ganz ohne Wichtigkeit. Der Meister D. S. erscheint Wechtlin gegenüber als die ungleich reifere, selbständigere und gefestigtere Künstlerpersönlichkeit, nicht nur ihm an Potenz weit überlegen, sondern auch altertümlicher, trotz seiner Freiheit quattrocentistischer. Wie Wechtlin haben auch Urs Graf und andere Holzschneider, deren Namen wir nicht kennen, sich an den Werken des großen Unbekannten gebildet oder seinen persönlichen Einfluß erfahren. Für die Frage der künstlerischen Abstammung des D. S. sind diese Beziehungen zu Schweizer und oberrheinischen Künstlern aber ohne Belang. Man darf aus ihnen nicht, wie das geschehen ist, einen Schluß auf seine Schweizer Herkunft ziehen. Daß Urs Graf erst spät, nachdem er in Straßburg seine Schule durchgemacht hatte, unter den Einfluß des Meisters D. S. kam, läßt sogar vermuten, daß dieser zur Zeit, als Urs Graf in der Schweiz Lehrling war, also um 1500, noch nicht dort ansässig gewesen sei.

Dodgson hat die verschiedenen Ansichten über die Heimat des Meisters D. S. zusammengestellt und als seine eigene Überzeugung ausgesprochen, daß unser Meister in Basel, wo er höchstwahrscheinlich tätig gewesen ist, bodenständig gewesen sei. Dabei betont Dodgson selber ganz mit Recht, daß der D. S. von den Baseler Illustrationen des Ritters von Turn und des Narrenschiffes durchaus unabhängig sei. Das müßte, wenn D. S. Basler war, denn doch Verwunderung erregen. Nun herrscht allerdings, mögen die Ansichten auch sonst noch so sehr auseinandergehen, darüber kein Zweifel, daß jene Holzschnitte nicht Arbeiten eines Baseler, sondern eines fremden Künstlers seien. Die Baseler Illustrationskunst verdankt ihren plötzlichen Aufschwung am Ende des 15. Jahrhunderts ohne Frage dem Eingreifen einer fremden künstlerischen Kraft. Auch die reizvollen Umrahmungen in dem 1492 gedruckten Buche »das andechtig zitglögglyn«[9]), eines der wenigen künstlerischen Werke der Baseler Buchillustration vor dem Ritter von Turn, sind nicht Baseler Arbeit. Sie stimmen in ihrem Stil ganz genau mit den von Straßburger Druckern seit etwa 1480 benutzten Leisten überein. Welches sind dann nun aber die Baseler Werke der Plastik, der Malerei oder der Graphik, aus denen die Kunst des Meisters D. S.,

[8]) In der Verkündigung ist die Gruppe der oben schwebenden Engel sogar teilweise direkt nach derjenigen in der Geburt Christi in Dürers Marienleben (B. 85) kopiert.

[9]) Weisbach, Baseler Buchillustration. Straßburg 1896. Nr. 31, pag. 21.

wenn sie Baseler Ursprungs war, hätte erwachsen können? Sie müßte man zuerst aufweisen, wenn man die Herkunft unseres Meisters aus Basel glaubhaft machen will [10]). Die Erfahrung lehrt aber, daß nur in den großen Mittelpunkten der Kultur und der Kunstübung bedeutende Künstler sich bilden können, daß sich die Graphik immer nur im engsten Zusammenhange mit der monumentalen Kunst entwickelt. Es ist sicher kein Zufall, daß die ersten individuell künstlerischen Leistungen des deutschen Holzschnittes in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts uns in Ulm, der vornehmsten Pflegestätte der Plastik und der Malerei in Schwaben, begegnen. Hier wird man diesen blühenden Zweig der Kunst nicht als ein Propfreis, sondern als aus dem kräftigen Stamme selber erwachsen ansehen dürfen.

Zu Dürer steht der Meister D. S. anerkanntermaßen in keiner Beziehung. Ich kann aber ebensowenig eine Verwandtschaft seiner Kunst mit der Grünewalds entdecken und deshalb auch in dem von Rieffel [11]) ihm zugeschriebenen Aschaffenburger Gemälden keine Ähnlichkeit mit den Holzschnitten unseres Künstlers wahrnehmen. Er kommt in der Wucht seiner Motive und in der Unmittelbarkeit seiner bildnerischen Vorstellungen dem großen Maler wohl oft nahe, bleibt ihm aber in seinem Temperament und in seiner Ausdrucksweise ganz fern. Will man Gemälde finden, die vom Meister D. S. geschaffen sein könnten, so muß man doch wohl nach Konzeptionen höherer Potenz suchen, als sie z. B. die ihm von Koegler [12]) zugeschriebene Kreuzigung des Züricher Landesmuseums aufweist. Mir scheint, daß auch diese Hypothese der Kritik nicht standhalten werde. Ich wenigstens habe mich von den von Koegler bemerkten stilistischen und gegenständlichen Übereinstimmungen jenes Gemäldes mit den Holzschnitten des D. S. nicht überzeugen können. Offenbar hat die Tätigkeit des D. S. in Basel oder für Baseler Drucker und seine Beziehungen zu Schongauer die Suchenden auf eine falsche Fährte geführt.

Ich glaube, wir müssen den Rhein verlassen und uns nach Schwaben, insbesondere nach Augsburg wenden, wenn wir die künstlerische Heimat unseres Meisters aufsuchen wollen. Dodgson findet es unbegreiflich, daß ich den Meister D. S. Burgkmair und Breu an die Seite gestellt und zu

[10]) Koegler stellt allerdings im »Repertorium« XXX (1907) pag. 203 den Nachweis in Aussicht, daß eine Reihe von Holzschnitten, die man dem Meister der Bergmannschen Offizin (oder dem, den man dafür hält) zuweist, besonders das Bildnis Brants in dessen »Varia Carmina« von 1498, Arbeiten einer besonderen, einheimischen Baseler Schule seien. Ich kann mir aber nicht gut vorstellen, wie ihm das gelingen sollte. Von einem eigenen, autochthonen Baseler Stil kann weder in der monumentalen Kunst noch in der Graphik die Rede sein. Konrad Witz ist aus Rottweil, Hans Holbein aus Augsburg zugewandert. Sie haben in Basel wohl Schüler gebildet, aber keine Schule im eigentlichen Sinne.

[11]) Kunstchronik. N. F. XIX (1908) pag. 321 ff.

[12]) Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. N. F. IX (1907) pag. 314 ff.



den Augsburgern gerechnet habe [13]). Dornhöffer hat dagegen, wie ich nachträglich gesehen habe, die Beziehungen der Holzschnitte in »De fide concubinarum« zu Burgkmairs frühen Arbeiten bestimmt hervorgehoben [14]); wie mir scheint, mit vollem Rechte. Hier kann man nun aber nicht, wie bei Wechtlin, von Entlehnungen und von einem Abhängigkeitsverhältnis des einen vom andern sprechen, hier handelt es sich vielmehr um eine innere Stilverwandtschaft, die auf Stammesgemeinschaft und auf gleicher künstlerischer Erziehung beruht.

Von Burgkmairs Anfängen ist kaum mehr bekannt als von denen des Meisters D. S. Als seine früheste bekannte Arbeit hat Dornhöffer die Madonna mit den Heiligen von Constanz in dem 1499 in Augsburg von Radtolt gedruckten Constanzer Missale nachgewiesen, ein Werk, das schon ganz den persönlichen Stil des Augsburger Meisters zur Schau trägt. Daß dieses Blatt nicht die erste Holzschnittzeichnung des 1473 geborenen Künstlers gewesen sei, darf wohl mit Sicherheit angenommen werden. Dornhöffer folgt, wie mir scheint, einer ganz richtigen Empfindung, wenn er geneigt ist, einige Holzschnitte in Augsburger Drucken der 90er Jahre als Jugendwerke Burgkmairs anzusehen. Besonders zutreffend ist diese Vermutung für den prächtigen, von Dornhöffer erwähnten Farbenholzschnitt, die drei Heiligen Stephanus, Valentinus und Maximilianus, in dem von Radtolt in Augsburg am 21. Januar 1494 gedruckten Missale Pataviense (Berlin, Kupferstichkabinett) [15]). In der Zeichnung der ausdrucksvollen Gesichter und der Hände und sogar in einzelnen Details der Faltengebung scheint mir Burgkmairs eigene Art aus den sonst noch steifen und schematischen Formen der traditionellen Augsburger Holzschnittmanier matt aber deutlich hervorzuschimmern. Der junge Künstler kann hier freilich seine Eigenart dem routinierten Holzschneider gegenüber noch nicht so energisch zur Geltung bringen wie in seinen späteren Arbeiten für den Holzschnitt. Den gewöhnlichen Augsburger Buchillustrationen gegenüber bezeichnet dieses Blatt des Missale Pataviense von 1494 unbedingt einen so großen Fortschritt, daß er eine besonders aufmerksame Betrachtung verdient.

Burgkmair muß jedenfalls in den neunziger Jahren bereits selbständig gearbeitet haben und um 1500 schon ein reifer Künstler gewesen sein. Der Meister D. S. tritt uns in den frühesten Arbeiten, die wir von ihm kennen, ebenfalls schon als fertiger, sicherer Künstler entgegen. Wir wissen nicht, wann er geboren ist, und in welchem Verhältnis er zu Burgkmair gestanden habe. Wahrscheinlich sind sie ungefähr gleichaltrig gewesen und haben

[13]) Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905. pag. 218.

[14]) Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903, pag. 119.

[15]) Lippmann, Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen X, 49, nach dem Missale von 1498.

beide bestimmende Eindrücke durch Martin Schongauer und seine Werke empfangen.

So selbständige und bedeutende Künstler können, zumal in ihren reifen Werken, ihre Verwandtschaft nicht durch die Übereinstimmung einzelner Formen aufweisen, sondern nur durch die Gemeinsamkeit der Formengrundlagen und der poetischen Stimmung. Hierin liegen aber die Beziehungen, wie mir scheint, deutlich zutage. Der Meister D. S. zeigt in seinen sonst sehr robusten und individuellen Gesichtern dieselbe empfindungsvolle Weichheit des Ausdruckes wie Burgkmair, bei aller Kraft viel Eleganz und Zierlichkeit der Bewegungen, geschmeidige Rundung in der Formbildung. Manche seiner Typen, besonders der Kinder, erinnern an des alten Holbein Zeichnungen. Auch in Burgkmairs Werk mangelt es nicht an Gesichtsbildungen, die bei aller individueller Verschiedenheit viele Züge mit denen des D. S. gemeinsam haben. Selbst in der Zeichnung der in lockigen Strähnen reich herabfließenden Haare kommt das gleiche Formengefühl zur Geltung. Besonders wichtig ist die Gewandbehandlung. Burgkmair ist weichlicher und kleinlicher, weniger individuell als der Meister D. S., aber der Rhythmus des Faltenwurfes, die Tendenz, große Massen und breite Flächen zu bilden, den Stoff den Gliedern sich anschmiegen zu lassen, ihn vom Schwergewicht und von den Bewegungen des Körpers gezogen erscheinen zu lassen, sind bei beiden dieselben.

Man vergleiche diese in großen Massen angeordneten, weichgeschwungenen Faltenzüge des Meisters D. S. mit dem brüchigen Faltengekräusel der Nürnberger Meister der Malerei und der Plastik. So große, gewölbte Flächen, so energische Biegungen, so tiefe Einsenkungen, so stark ausladende Rundung der Umrisse findet man dort nie und auch sonst um jene Zeit nirgends als in den Werken der Schwäbischen Schule. Man kann diese Art der Gewandmodellierung auch in den Skulpturen Augsburger Meister beobachten. Als Beispiele mögen einige Monumente des Augsburger Domes, auf die mich Wilhelm Vöge aufmerksam gemacht hat, angeführt werden: Das Grabmal des Lorenz Felman von 1497, das des Christoph von Knoring († 1501), des Konrad Morlin (vor 1510) und des Grafen Friedrich von Zollern (1505). Der Stil dieser Skulpturen ist dem der Holzschnitte des D. S. nicht nur in der großzügigen, weichen Faltengebung und in einzelnen Typen nahe verwandt, sondern, was das Wichtigste ist, auch im Temperament der Bewegungen und des Empfindungsausdruckes. Besonders überzeugend sind die lebhaft bewegten, stark und doch weich in den Gelenken gebogenen Hände mit den gespreitzten vollen Fingern. Ich glaube, daß eine genauere Vergleichung hier nicht unergiebig sein wird.

Die Architektur in den Holzschnitten des D. S. scheint mir den in Augsburg üblichen Formen durchaus nicht zu widersprechen, wie Dodgson



meint; die Mischung von Gothik und Renaissance und die abgeschnittenen Gewölberippen, die in den Blättern mit Christus, der Madonna und dem Baseler Wappen (Dodgson 6, 7 u. 32) auffallen, finden vielmehr in Augsburg und im besonderen bei Burgkmair vielfache Analogien. In der Zeichnung dieses Meisters zur Nürnberger Madonna [16]) ist der Bogen am Thron der Maria wie in jenen Erlanger Holzschnitten des D. S. mit lebhaft bewegten Statuen, die fast eine eigene Darstellung bilden, verziert. Der Meister D. S. erhebt sich in diesen Figurengruppen schon zu Holbeinscher Freiheit und Wucht der Bewegung.

Von einem so individuellen Künstler darf man genauere Übereinstimmungen mit den Werken anderer Meister gar nicht erwarten. In der Grundstimmung, in der fast südländischen Lebhaftigkeit und Rundung der Bewegungen und der Formen kommt der schwäbische Charakter seiner Kunst deutlich genug zum Ausdruck. Die Formensprache unseres Meisters ließe sich vielleicht von Schongauer allein herleiten — der übrigens ja auch von Abstammung Schwabe war — die notwendige Voraussetzung seiner künstlerischen Individualität scheint mir aber doch seine Herkunft aus einem Kulturgebiete, in dem eine Verbindung von intellektueller Regsamkeit mit weichem, lyrischem Empfinden, ein starkes Gefühl für die Rhetorik der Form und für vollen Wohlklang und schwungvolle Rhythmik der Linien das Wesen der Kunstübung bestimmten.

Der Meister D. S. gibt in seiner kraftvollen Unbefangenheit und in. seiner Sicherheit des Gefühlsausdrucks wie kein anderer deutscher Künstler des beginnenden 16. Jahrhunderts eine Vorahnung des jungen Holbein. Wer die, freilich tiefliegenden Fäden, die die beiden verbinden, entdeckt hat, wird hiermit ein neues, wichtiges Argument für die schwäbische Herkunft des D. S. gewonnen haben.

Die technische Ausführung der Holzschnitte unseres Meisters zeigt überall, auch da, wo die Formen flüchtiger und derber behandelt sind, vollkommene Herrschaft über Werkzeug und Material und einen großen Reichtum an Ausdrucksmitteln. Der Schnitt läßt eine Feinfühligkeit für die Bedeutung der Linien, ein liebevolles Eingehen auf alle Einzelheiten, eine erschöpfende Kürze der Formbildung erkennen, die zu der Ansicht führen könnten, der Meister habe seine Zeichnungen auch selber geschnitten. Man möchte es fast nicht für möglich halten, daß ein Holzschnitttechniker in jener Zeit die Zeichnung eines anderen mit so viel Freiheit und so ganz ohne jeden Schematismus zu behandeln imstande gewesen sei. Die Verschiedenheiten in der technischen Ausführung der einzelnen Blätter lassen

[16]) Im Berliner Kabinett, Abbildung in: Zeichnungen alter Meister im K. Kupferstichkabinett zu Berlin.

sich viel eher als durch die Annahme verschiedener Hände aus der künstlerischen Freiheit und aus der ganz individuellen Behandlung jeder Form und jeder Tonabstufung erklären. Jedenfalls müßte der Meister D. S., wenn er seine Arbeiten nicht selber geschnitten hat, einen ganz vorzüglichen Holzschneider von der Geschicklichkeit und Folgsamkeit eines Lützelburger zu seiner Verfügung gehabt haben. Diese Frage berührt indeß einen der diffizilsten Punkte im Studium der alten Holzschneidekunst der vorläufig, bis zur Kenntnis neuer Tatsachen, nur mit der größten Zurückhaltung und Vorsicht behandelt werden darf.

Zum Thema: „Goethe und die bildende Kunst".

Eine Entgegnung an Theodor Volbehr.

Von **Alfred Peltzer.**

Der Kampf mit Scheingründen, den Theodor Volbehr im letztjährigen Maiheft der »Göttinger Gelehrten Anzeigen« gegen meine Arbeit »Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei« (Leipzig, E. A. Seemann 1907) geführt hat, möchte mir durchsichtig genug erscheinen, als daß eine Entgegnung mir in meinem persönlichen Interesse dringendes Bedürfnis wäre. Wenn ich mich gleichwohl zu einer solchen entschließe, geschieht es in der Erwägung, daß alte »eingerostete Vorurteile« (wie ich mich einmal in meinem Buche ausgedrückt hatte) schließlich doch nur zu leicht siegreich verharren, wenn ihnen nicht immer wieder zu Leibe gegangen wird[1]).

Volbehrs Name war in meiner Schrift, die nicht im geringsten polemischen Charakter hatte, nicht genannt worden. Daß indessen die oben angedeutete, beiläufig eingestreute Bemerkung auch auf ihn zielte, daß ich mich mit meinen Anschauungen in einem Gegensatz zu ihm befand, das dürfte jedem sachverständigen Leser nicht entgangen sein. So war sein ungewöhnlich heftiger Angriff gegen mich also ein Vorstoß in eigener Sache, obwohl er davon nicht spricht.

Sein bekanntes, vor 13 Jahren erschienenes Buch »Goethe und die bildende Kunst« ist der typische Ausdruck jener, heute noch wie früher weitverbreiteten Ansicht, daß der alte Goethe, »der Klassizist«, der schlimme

---

[1]) Die Redaktion der »Göttinger Gelehrten Anzeigen« sowie die »Königliche Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen«, in deren Auftrag jene erscheinen, verweigerten den Abdruck vorliegender Entgegnung, unter Berufung auf einen Paragraphen ihrer reglementarischen Bestimmungen, der laut Mitteilung des Sekretärs der Gesellschaft den Wortlaut hat: »Entgegnungen werden nach altem Brauch in die Anzeigen nicht aufgenommen, soweit es nicht das Preßgesetz verlangt.« Der Verfasser würde dem heftigen und, nach seiner Meinung ungerechten Angriff völlig wehrlos gegenüberstehen, — das in Frage stehende wissenschaftliche Problem würde durch eine »Königliche Gesellschaft der Wissenschaften«, nach seiner Überzeugung, auf einem veralteten Standpunkt festgehalten erscheinen, wenn nicht die Redaktion des »Repertorium« zu dieser ferneren Erörterung, die notwendigerweise eine Polemik hat werden müssen, dankenswerterweise Raum gegeben hätte. D. V.



Hemmschuh unserer Kunstentwicklung gewesen sei. Was und wen er eigentlich gehemmt und ungünstig beeinflußt haben soll, ist nie so recht klar geworden. Denn wo sind die Genies oder auch nur die außerordentlichen Talente in jenen Tagen, die das »falsche« Licht des Goetheschen Ansehens blendend getroffen hätte? Glaubt man denn wirklich, es hätte die Entwicklung der bildenden Kunst einen anderen Weg genommen, wenn er nicht mit solchem Nachdruck die Nachfolge der Antike gelehrt hätte, zu der übrigens den Strom der Künstlerschaft ganz unabhängig von ihm und vor ihm schon andere Geister gelenkt hatten? Es beweist einerseits wenig Sinn für historische Notwendigkeiten, andererseits aber auch geringes Urteil über das in jener Zeit faktisch vorhandene Kunstvermögen sowie die Potenz des damals geborenen Künstlergeschlechts, wenn darüber immer wieder Klagen angestimmt und Goethen seine vermeintlichen Sünden nachgerechnet werden. Da werden immer wieder die Anklagen Schadows und Runges wiederholt. Abgesehen davon, daß Goethe den Leistungen dieser Künstlerkreise meist sympathisch, ja fördernd gegenüberstand, — wer glaubt denn im Ernste, daß diese Talente ohne Goethe und seine Theorien das Bild der Kunst im 19. Jahrhundert hätten anders gestalten können? Aus dem Holze, aus dem die großen Bahnbrecher der Kunstgeschichte geschnitzt erscheinen, welche ganzen Epochen mit ihrem Genie den Stempel aufdrückten, waren sie nicht geschnitzt und war keiner unter allen Künstlern dieser Periode (welche künstlerisch eine vorwiegend dichterische und musikalische war) gewachsen. Wenn heutzutage — Hand in Hand mit dem Bestreben, für gewisse moderne Kunsttendenzen »Vorstufen« nachzuweisen, — für Runge, Friedrich oder andere Künstler mit dem Ausdrucke des Bedauerns und erneuter Schulmeisterei Goethes dergleichen behauptet wird, so ist das einfach eine arge Verschiebung alles Maßverhältnisses. Man bewahre sich doch aber die passenden Maßstäbe, für das Kleinere wie für das Große, — für Runge wie für einen Goethe. Ich hatte in meiner, von Volbehr rezensierten Arbeit die wirkliche Bedeutung Runges, Friedrichs und der Ihrigen gewiß sehr hervorgekehrt, ja kräftig und freudig doppelt unterstrichen. Lag das doch überhaupt im Interesse der Absichten dieser Arbeit. Die Forderung Volbehrs jedoch, daß wir immer wieder von neuem einstimmen sollen in die Klagen und in die (bei den so abweichenden Maßverhältnissen) unartigen Angriffe Runges auf Goethe, weise ich entschieden zurück. Daß Goethe in seinem immer wiederholten Betonen der Antike als Vorbild einem Künstler wie Runge schließlich »lästig« werden konnte, mag man ja verstehen. Indessen behaupte ich, daß der jugendliche Hamburger Maler damals und in diesem Punkte den Weimarer Dichter ebenso mangelhaft, ebenso halb und wenig tiefdringend verstanden hat wie heute noch gewisse Kunstschriftsteller und Kunst-



historiker. Übrigens hatte ich diese Einwendungen Runges gegen Goethe, seine spätere Mißstimmung keineswegs ignoriert, sondern ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht. Aber ich hatte sie auf ihre wahren Ursachen zurückgeführt, — was indessen Volbehr seinerseits einfach ignoriert. Auf die Beeinflussung des innerlich schwachen jungen Malers von seiten des, Goethe feindlichen und von Goethe energisch bekämpften Nazarenertums, von dem Runge damals völlig angesteckt worden war, hatte ich die Umwandlung der Rungeschen Anschauungen zurückgeführt. Mit der Frage nach der Ausbildung und Entwicklung des malerischen Könnens und der malerischen Naturanschauung des 19. Jahrhunderts haben daher im letzten Grunde diese Wandlungen Runges und seine späteren Äußerungen gegen den Weimarer »Hellenen« eigentlich gar nichts zu tun. Ich muß es daher als ein Scheingefecht bezeichnen, wenn Volbehr aus solchen Worten Runges etwas gegen die Absichten meiner Arbeit beweisen zu können vorgibt. Und wenn wir heute noch etwas beklagen wollen, so sollten wir diesen verderblichen Einfluß des innerlich schwachen Nazarenertums beklagen, — womit wir uns eins fühlen könnten mit den Anschauungen des Olympiers in Weimar, der in Sachen der bildenden Kunst nur und einzig und allein gegen diese falsche Richtung seine Blitze geschleudert hat. In Wahrheit ist das der einzige Hemmschuh, welchen Goethe der Malerei des 19. Jahrhunderts hat anlegen wollen. Derselbe hat zwar nicht viel genützt, aber wer ihn nicht als vollberechtigt anzusehen imstande ist, der sollte über die Kunstgeschichte jener Tage nicht mitreden dürfen.

Ja, waren denn die »einseitig klassizistischen« Forderungen und Prinzipien Goethes wirklich so schlimm in einer Zeit, wo bei einer so weitverbreiteten Schwäche der bildenden Kunst die Nachahmung als solche — in Goethes jüngeren Jahren der Franzosen oder der Niederländer, später der primitiven Deutschen oder der Italiener — an der Tagesordnung war? Da keine wirklich stilbildenden Genies auftraten, war schließlich Goethes, von Oeser, Winckelmann und anderen aufgenommene und weitergebildete Forderung der Nachfolge der klassisch vollendetsten Kunst noch das geringste Übel. Sind denn seine Kunstanschauungen wirklich so irrige, so erkältende, so — geistlose gewesen, wie seine Widersacher damals wie heute es glauben? Ist er denn wirklich mit unseren alten Akademieprofessoren auf eine Stufe zu stellen, welche das Zeichnen nach dem antiken Gipsabguß für das einzige Heil erklärten? Bei dieser Frage suchte mein, von Volbehr so heruntergerissenes kleines Buch einzusetzen. Für eine Seite der ästhetischen Anschauungen Goethes und des Einflusses seiner Persönlichkeit auf die zeitgenössische Kunst zum mindesten suchte es eine neue und richtigere Anschauung zu begründen, — und hat es auch mit einigem Erfolg schon getan, wie ich aus den Beurteilungen anderer weniger

voreingenommener und wohlwollenderer Sachverständiger entnehmen durfte.

Ich hatte in meiner Arbeit die Hoffnung ausgesprochen, daß man in Zukunft (wie ich das auf dem bescheidenen kleineren Gebiete der Ästhetik der Landschaftsmalerei eben unternommen hatte) »des Dichters Kunstanschauungen im Zusammenhang mit seiner Naturbetrachtung ganz zu verstehen« sich bemühen werde. Ich möchte mich heute an dieser Stelle erkühnen, dies als eine notwendige direkte Forderung auszusprechen, für die Goethe-Forschung ebensowohl wie für das Verständnis jenes Teiles der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, in den uns die »Deutsche Jahrhundert-Ausstellung« in Berlin 1906 einen tieferen Blick hat tun lassen. Dieses Ziel geht allerdings weit über den Standpunkt und den Gesichtskreis des Volbehrschen alten Buches, auf dem er auch bei Verfassung seines Angriffes gegen mich verharrt, hinaus.

Was bedeutet Goethes Forderung der Nachfolge einer klassischen Stilvollendung anderes wie Forderung einer strengen Gesetzmäßigkeit auch in der Kunst, den Gesetzen in der Natur entsprechend, ja im direkten Anschluß an diese? »Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben«, so heißt es bei ihm. Unter solchen Naturgesetzen, welche dem künstlerischen Schauen und Gestalten zugrunde liegen, versteht er einerseits die Gesetze des subjektiven Sehens und Aufnehmens unserer Sinne und Organe und andererseits die Gesetze, unter welchen objektiv betrachtet alles Sein und Leben gebildete Form, Gestalt und Charakter angenommen hat, — ein Doppelstandpunkt, den er in seiner »Farbenlehre« so geistvoll durchgeführt, mit dem er einer der Ersten moderner Naturwissenschaft geworden und die Wege allerneuster physiologisch-psychologischer Kunstphilosophie schon gewiesen hat. Daß er den höchstmöglichen künstlerischen Ausdruck typischer und natürlicher Organisation des menschlichen Körpers in den Schöpfungen der antiken Kunst ausgeprägt fand, wer will ihm das mißdeuten? Und wenn ihm im Sinne der Alten die menschliche Gestalt das »Hauptziel« aller bildenden Kunst ist, wenn er in der »Einleitung in die Propyläen« ausruft: »Der Mensch ist der höchste, ja der eigentlichste Gegenstand bildender Kunst!« — so ist daran doch für jeden Gebildeten nichts Auffallendes. Ist das doch eine von jenen Grundwahrheiten der Kunstphilosophie, in denen so ziemlich alle großen Denker und Künstler miteinander einig waren. (Man lese z. B. die Ausführungen des Musikers Richard Wagner in dessen »Oper und Drama«.) Wenn nun aber Volbehr aus ein paar diesbezüglichen Aussprüchen Goethes ableiten will, daß es unter diesen Umständen im Kopfe Goethes ein Interesse für die Landschaftsmalerei nicht habe geben können, so ist das einfach — lächerlich. Lächerlich schon allein deshalb,



weil derselbe Volbehr in derselben Rezension andere Zitate Goethes bringt, die genau das Gegenteil beweisen. Böswillige Absicht des Rezensenten aber muß ich es geradezu nennen, wenn er alle die vielen Äußerungen und Handlungen Goethes, die sogar eine sehr rege Teilnahme an den Bestrebungen der in seinen letzten Jahrzehnten aufblühenden Landschaftsschule beweisen, und die von mir zum ersten Male zusammengestellt die eine Hälfte des Inhalts meines Buches ausmachen, ganz einfach mit völligem Stillschweigen übergeht.

Wohl bin ich mir bewußt, daß die Erfüllung jener, von mir soeben aufgestellten Forderung, nämlich nach einem neuen System Goethescher Ästhetik und demgemäß auch nach einer Revision des Problems »Goethe und die bildende Kunst«, seine besonderen Schwierigkeiten hat. Denn Goethe selbst hat ja etwas Ausführliches und Zusammenfassendes in dieser Richtung gar nicht geschrieben. Der Fehler, der bisher gemacht worden ist, und den auch Volbehr in seinem Buche damals begangen hat, war der, daß man jene kleineren Schriften und jene gelegentlich getanen Äußerungen Goethes, in denen er die Nachahmung der Antike empfiehlt, — schon für seine Ästhetik nahm, indem man sich die, wenigstens richtungweisenden Aufklärungen, welche in anderen seiner Schriften, vor allem in der »Farbenlehre« stecken, entgehen ließ, — oder einfach nicht verstand. Aus der Gesamtheit seines Wesens und seines Wirkens und aus einer sehr feinen Analyse ebensosehr seiner Kunst- wie seiner Naturbetrachtungen würde ein solches System gewonnen werden müssen, woran allerdings Volbehr bei der Abfassung seines Buches und auch neuerlich bei der Niederschrift seines letzten Erzeugnisses als Goethekenner und Rezensent nicht im entferntesten auch nur als eine Möglichkeit gedacht hat.

Er beharrt auf seinem alten Standpunkt und läßt es wiederum nicht an Zitaten fehlen, welche Goethe als auf dem Irrweg in eine Sackgasse befindlich erscheinen machen sollen. Nun läßt sich ja bekanntlich aus Goethe wie aus der Bibel ziemlich alles beweisen, — welchen genügend bekannten Vorteil ich Volbehr bei etwaigen weiteren Äußerungen zu dieser Frage gern einräumen will. Ja, es könnte geschehen, daß jene von mir gewünschte neue Darstellung des Themas »Goethe und die bildende Kunst«, nach meiner Auffassung Goethescher Ästhetik, weit weniger Goethesche Zitate aufwiese, als Volbehr sie für seine Schilderung Goethes als des »Klassizisten« aneinanderreihen kann. Indessen, es könnte ja auch einmal eine Wahrheit wahr und eine wissenschaftliche Behauptung wissenschaftlich sein sogar — ohne Zitate. Wer bloß einmal die »Farbenlehre«, ja sogar nur die kurze »Einleitung in die Propyläen« mit wirklichem Verständnis durchliest, der dürfte oder sollte doch wenigstens wissen, daß, wenn Goethe hier oder bei so vielen andern Gelegenheiten die Nachahmung der Antike preist, dies

im letzten Grunde nur ein Aushängeschild war für eine Kunstweisheit, die mit dem Namen »Klassizismus« gar nicht zu decken ist. Auch der Zitate dürften ihm genug in der Erinnerung bleiben, die zu gleicher Zeit von der tiefsten natur- und kunstphilosophischen Bedeutung sind. Jedoch, die Ausstrahlungen eines führenden Geistes sind manchmal so fein, daß sie mit der üblichen Methode des Zitatensammelns überhaupt nicht völlig zu messen sind. Da wäre dann die wissenschaftliche Betrachtung auf manchen Umweg angewiesen, um zum Ziele zu gelangen.

Einen solchen notwendigen Umweg hatte ich in meiner Arbeit eingeschlagen. Derselbe sollte wenigstens zu einem kleinen Sondergebiet der bildenden Kunst und Goethes Beziehungen zu demselben führen, dem der Landschaftsmalerei. Die »Neun (nicht »neuen«, wie Volbehr flüchtig gelesen hat) Briefe über Landschaftsmalerei« des Freundes Goethes, C. G. Carus, erschienen mir als ein System der Landschaftsmalerei — charakteristisch für die interessante Landschafterschule, deren Wichtigkeit für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts wir erst seit einigen Jahren eingesehen haben —, welches ganz unter dem Einfluß von Goethes Kunst- und Naturanschauungen entstanden ist. Der Analyse dieser Schrift und der damit zusammenhängenden Anschauungen jenes ganzen Künstlerkreises war die eine Hälfte meines kleinen Buches gewidmet. Volbehr geht darauf überhaupt nicht ein; meinen, doch immerhin neuen Weg nachzugehen und nachzuprüfen unterläßt er. An die Stelle Carus' rückt er Runge in den Vordergrund. In Beziehung auf diesen habe ich ihm oben schon geantwortet.

Außer auf die Bloßlegung solcher innerer Fäden zwischen Goethescher Denkungsart und den Ideen und Werken jener neuen Landschafterschule ging meine Arbeit darauf aus, die äußeren Beziehungen des Dichters zu jenen Künstlern festzustellen. Es war dabei die, viele wohl überraschende Tatsache ans Licht gekommen, daß diese Beziehungen sehr enge waren, daß Goethe der direkte Gönner und persönliche Förderer dieses Malerkreises gewesen ist. Die Aufzählung aller dieser Tatsachen, Daten, Aussprüche, Briefstellen füllte die andere Hälfte meines Buches. Schon allein diese Fakten geben eine ganz neue Ansicht von den Beziehungen Goethes zu Künstlerkreisen, zum Thema »Goethe und die bildende Kunst«. Sie wären überdies fast allein beweiskräftig für meine Behauptung des Einflusses und der Beziehungen Goethes auf die neue Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts, die ich in ihrem letzten Grunde auf das neue Verhältnis Goethes zur Natur überhaupt zurückführen wollte. Auch alle diese Beziehungen Goethes, diese Ermunterungen, diese Korrespondenzen, diese Preiskrönungen nach Weimar gesandter Landschaftsbilder, diese wohlwollenden Besprechungen in der »Allgemeinen Literaturzeitung« und an anderen

Orten aus dem Kreise der Weimarer Kunstfreunde, — alles dies und noch viel mehr, das bisher von der Forschung unberücksichtigt war, ist Volbehr, dem Verfasser eines Buches über »Goethe und die bildende Kunst«, — völlig gleichgültig. Ja, er wagt es, meine Arbeit eine »ergebnislose« zu nennen. Ich hatte mir eingebildet, zum mindesten eine Ergänzung zu seinem veralteten Buch geliefert zu haben, und überlasse das Urteil jetzt anderen. Wohl aber erlaube ich mir zu fragen, was denn hat Volbehr eigentlich für die »Göttingischen Gelehrten Anzeigen« besprechen sollen und wollen, wenn er die beiden wichtigsten Teile meiner Arbeit einfach ignoriert? Er füllt 10 Druckseiten, greift aber nur einige belanglose Einzelheiten heraus, die er, wie ich sofort beweisen werde, mit Unrecht lächerlich zu machen sucht, und tut sich im übrigen keinen Zwang an, seiner Antipathie — und seinem Unverständnis, meinen neuen Anschauungen gegenüber, die Zügel schießen zu lassen.

Im Interesse der Sache bringe ich es über mich, ihm auf seine einzelnen Ausstellungen und Einwürfe zu antworten, obgleich dieselben sämtlich an den Haaren herbeigezogen sind oder auf Entstellung und Verzerrung meiner Meinungen beruhen.

Ich begann mein erstes Kapitel mit jener »Prophezeiung« Carus', nach welcher »einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen werden, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben«. Volbehr hält sich zwei lange Seiten darüber auf und unternimmt es, an Hand von — Zitaten zu beweisen, daß Goethe sich keine größere Landschaftskunst als möglich gedacht hat als diejenige Claudes oder Ruysdaels, daß ich deshalb nicht das Recht habe, die Anschauungen Carus' als denen Goethes verwandt hinzustellen. (Nebenbei gesagt ist das von den zahllosen der einzige Ausspruch Carus', den Volbehr beachtet, als ob damit meine Behauptungen und Beweise stünden und fielen!) Muß ich denn wirklich gestehen, daß Goethe diese »Prophezeiung« dem eigentlichen Wortsinne nach vielleicht nicht unterschrieben haben würde? Und haben andere Leser wie Volbehr diesen ganzen Ausspruch nicht, wie billig, cum grano salis genommen?

Weiter. Ich hatte einen Ausspruch Goethes vom Jahre 1784 als für die Wandlung des Dichters vom romantisch-poetischen Naturanschauen zum mehr wissenschaftlichen als ganz besonders charakteristisch und als einen für viele zitiert. Eine genaue »Datierung« dieser Wandlung brauchte mich in meinem Zusammenhang gar nicht, aber auch gar nicht zu interessieren; — abgesehen davon, daß eine Datierung solcher Dinge, die langsam und unsichtbar kommen, unmöglich ist. Auch in Hinsicht auf jene viel jüngeren Künstler, die, erst im folgenden Jahrhundert, von mir als Anhänger Goethes und Fortbilder gewisser seiner Tendenzen geschildert wurden, wäre die Fixierung auf ein Jahr oder gar ein Jahrzehnt ganz gleich-

gültig. Kurz und gut: jener Ausspruch von 1784 war mir besonders dienlich, und ich durfte im Anschluß an ihn ganz allgemein bemerken, daß es »in dieser Zeit gewesen ist, wo der Dichter sich der Natur mit geologischen und botanischen Interessen zuzuwenden beginnt«. Wozu also belehrt mich der »Goethekenner« Volbehr, daß der Dichter schon 1780 Naturalienschränke besessen, ja schon 1778 sich der Betrachtung der Moose zugewendet habe? Daß ich die letztere Tatsache übrigens selbst meinen Lesern an anderer Stelle (S. 18) mitgeteilt habe, verschweigt V.; nichtsdestoweniger macht er mir aus deren »Unkenntnis« einen Vorwurf. Ist das Mangel an Ehrlichkeit oder Leichtfertigkeit des Rezensenten? Mich wundert bloß, daß Volbehr sich nicht jener Naturaliensammlung erinnert hat, die schon der Knabe Goethe in Frankfurt, mystischen und natürlichen Sinn verbindend, zu einem so wunderlichen Gottesdienste benutzte.

Viel schlimmer aber ist das, was Volbehr bei Gelegenheit der »Propyläen« äußert, wo er nicht bloß mir unrecht tut, sondern auch sein eigenes Verständnis Goethes in ein höchst merkwürdiges Licht setzt. Hier ist hauptsächlich der Punkt, in dem sich der Gegensatz unserer Auffassungen, wie ich ihn oben in allgemeineren Auseinandersetzungen anzudeuten suchte, plötzlich ganz deutlich ausspricht. Volbehr wirft mir nämlich ein, in den ganzen »Propyläen« stünde kein Wort über Landschaftsmalerei, und meine Behauptung, daß diese Zeitschrift mit von Einfluß auf jenen Kreis von Landschaftsmalern gewesen, sei aus der Luft gegriffen. Das erste stimmt — war aber auch von mir mit keinem Worte anders gesagt worden; die letztere bleibt, trotz Volbehr, bestehen. Auf den Einwurf meines Rezensenten, daß von einer Wirkung der »Propyläen« auf Carus schon allein deshalb nicht die Rede sein könne, weil sich dieser in den Erscheinungsjahren der Zeitschrift — »in der schönen Jungensperiode von 9—12 Jahren« befunden habe, vermag ich — ernsthaft nichts zu erwidern. Daß Carus, als späterer Leser, Stellen aus den »Propyläen« zitiert, kümmert Volbehr gar nicht. Den Ausspruch Runges: »Was ich will? . . . Es ist: das Gute, welches Goethe durch seine Propyläen zu verbreiten sucht, auszuüben. . . .«, kann Volbehr zwar nicht unterdrücken. Er sucht dafür aber diesen Zeugen als nicht einwandfrei hinzustellen. Nun, zu diesem Bestreben habe ich selbst oben ja noch eine neue Tatsache seines Verhaltens beigebracht, die jedoch nur für mich und gegen Volbehr zeugt. — Aber — und das ist die wichtigste Frage! — diese »Propyläen« selbst, und die von Goethe in ihnen ausgesprochenen Anschauungen und Forderungen, die nach meiner Auffassung sollen richtungsweisend gewesen sein auch für jene später aufblühende jüngere Malerschule? Der Goethe der »Propyläen« ist und bleibt Volbehr nun eben der Klassizist, dessen verwerfliches Treiben und ungünstiger Einfluß ihm einmal feststeht. Aus dem ganzen Programm der »Propyläen«



vermag er nichts anderes herauszulesen wie die Worte: »Nachahmung der Antike«. Die Tatsache, daß Goethe anfangs die Absicht hatte, in dieser Zeitschrift mit den Kunstfragen zugleich und im Zusammenhang mit ihnen naturwissenschaftliche Theorien zu erörtern, wie ich aus einem wenig beachteten Briefe an Cotta mitteilen konnte, gibt Volbehr nicht weiter zu denken. Wie aber hat er folgende Stellen in der berühmten »Einleitung« eigentlich verstanden, und hat er sich überhaupt jemals etwas dabei gedacht? Bei dieser »Einleitung« hielt Goethe offenbar zuerst noch an dem Plan fest, auch naturwissenschaftliche Arbeiten aufzunehmen (die er sich dann ja aber später entschloß, als besondere Veröffentlichungen, »Zur Farbenlehre«, »Zur Morphologie« usw. herauszugeben). So ist das erste Zitat zu verstehen:

»Wenn wir nun Bemerkungen und Betrachtungen über Natur vorzulegen versprechen, so müssen wir zugleich anzeigen, daß es besonders solche sein werden, die sich zunächst auf bildende Kunst, sowie auf Kunst überhaupt, dann aber auch auf allgemeine Bildung des Künstlers beziehen.«

Sodann greife ich noch folgende Sätze und Absätze heraus:

»Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.«

»Alles was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff; und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen, und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt; so ist es, besonders in der neueren Zeit, noch viel seltener, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eigenen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.«

Nachdem Goethe dann, wie oben zitiert, den Menschen als höchsten Gegenstand der bildenden Kunst hingestellt hat, und »eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur« desselben als »unerläßlich« erklärt, wozu er weiterhin die Forderung anatomischer Studien fügt, fährt er fort:

»Auch von den unorganischen Körpern sowie von allgemeinen Naturwirkungen, besonders wenn sie, wie z. B. Ton und Farbe, zum Kunstgebrauch anwendbar sind, sollte der Künstler sich theoretisch belehren.« —

Und in einem weiteren Zusammenhang meint er: »daß wir zuletzt beim Kunstgebrauch nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn

wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben«.

Nun frage ich, wo ist denn da eigentlich das Schreckgespenst des Irrlehrers und Klassizisten Goethe, mit dem uns moderne Kunstschriftsteller und Kunsthistoriker graulen machen wollen wie die älteren Kunstschüler die jüngeren vor dem maniristischen Akademieprofessor, der nur Gipsabgüsse abzeichnen läßt? Doch Scherz beiseite: solcher Art sind die Äußerungen Goethes, die ich natürlich meinte, als ich die, von jenen Künstlern selbst (Runge und Carus ausdrücklich!) bestätigte Behauptung aussprach, daß der neuen, der Natur auf neue Art sich hingebenden Kunstströmung Ideen und Anregungen Goethes vorangingen. Solcher Art die Anschauungen Goethes, die, mit vielen anderen Aussprüchen aus anderen seiner Schriften sowie mit manchen anderen »Ausstrahlungen« zusammengestellt, nach meiner Forderung die Basis abgeben sollten für jene neue, erwünschte Arbeit über Goethes Ästhetik und das Thema »Goethe und die bildende Kunst«.

Von Volbehrs Einwürfen gegen die Einwandfreiheit meiner Arbeit bleibt mir noch ein einziger zu berühren. Nach ihm darf nicht die Rede davon sein, daß Runges Bemühungen um eine Farbenlehre und eine neue malerische Anschauung erst Folge der Goetheschen Bestrebungen seien, da beider »Farbenlehren« 1810 erschienen und die Rungesche Goethe schon 1809 vom Verfasser vorgelegt worden sei. Muß ich denn den »Goethekenner« Volbehr noch belehren, daß das erste Stück der »Beiträge zur Optik« im Jahre 1791, das zweite 1792 erschien, und daß auf diesen der Verkehr über Fragen der Farbenlehre Goethes mit seinen Freunden basierte?? Oder wird mir darauf wieder von Volbehr die geistreiche Antwort, daß sich auch Runge damals noch »in der schönen Jungensperiode« befunden habe, jegliche Kenntnisnahme und Beeinflussung also ausgeschlossen sei?



Zum Oeuvre Bernardino Licinios.

Folgende Zeilen sollen nichts weiter sein, als ein Nachtrag zu den Oeuvrelisten Licinios bei Crowe und Cavalcaselle und bei Berenson. Es soll auf einige Bilder Licinios, die bei jenen Autoren fehlen, aufmerksam gemacht werden.

Das Provinzialmuseum zu Hannover besitzt das Bildnis eines Mannes mittleren Alters im dunklen, pelzverbrämten Rocke, das als Werk eines unbekannten venezianischen Meisters des sechzehnten Jahrhunderts katalogisiert ist: Nr. 473, Halbfigur, im Hintergrunde links ein Rundbogenfenster mit Ausblick auf Landschaft. — Pappelholz, h. 0,91; br. 0,74 m.

Ich bin überzeugt, daß Licinio der Urheber dieses in der Auffassung Palma nahestehenden Bildnisses ist. Für Licinio spricht der ziegelig rote Fleischton; der Mann mit den dünnen, eigentümlich scharf umrissenen Lippen in dem sonst fleischigen Antlitz; die etwas plumpen und nicht ganz korrekt gezeichneten Hände, die ungeschickte harte Behandlung des Pelzwerks.

Herr Leopold Koppel in Berlin besitzt ein Damenbildnis von der Hand Licinios. Halbfigur, rot gekleidet, einen Fächer in der Hand haltend, grauer Grund; Holz, h. 0,78; br. 0,67 m. Nicht bezeichnet, aber so charakteristisch, daß ich mich mit einem bloßen Hinweis auf signierte Arbeiten, wie das Dresdener Damenporträt, das Familienbild der Galleria Borghese begnügen darf.

Im Museum zu Grenoble befindet sich ein bezeichnetes Werk Licinios, das, wohl wegen seines etwas abgelegenen Standortes, bei den genannten Schriftstellern fehlt. Eine Sacra Conversazione. In der Mitte, vor einem Vorhang die Madonna mit dem Kinde, neben ihr, vor landschaftlichem Grunde, kniend und sitzend Jakobus, Johannes der Täufer, Hieronymus und der Stifter. Bezeichnet: M . DXXXII/B . LYCINII/OPVS. — Leinwand, h. 1,20; br. 1,65 m.

Kürzlich wurde bereits von anderer Seite darauf hingewiesen, daß das von Crowe und Cavalcaselle als verschollen erwähnte Bildnis Palladios von der Hand Licinios sich in Windsor Castle befindet [1]). Ich kenne nicht

[1]) Camphell Dodgson in Monatsh. f. K. I S. 1124.



das Original, nur die vorzügliche Reproduktion in dem von Cust heraus gegebenen Galeriewerk [2]). Nach Cust ist das Bild auf Leinwand gemalt und mißt h. $39^1/_2$, br. $32^1/_4$ in. Das Bildnis trägt folgende Inschrift: B . LYCINII./OPVS./ANDREAS./PALADIO./A./ANNOR./XXIII./MDXLI. Danach wäre Palladio 1518 geboren, während er höchstwahrscheinlich 1508 geboren ist [3]). So scheint die Inschrift nicht in ihrem ganzen Umfange intakt zu sein. Am nächsten liegt die Vermutung, daß die Altersangabe alteriert ist, daß die eine X irgendwie entfernt wurde. Meint man dagegen, wie das Campbell Dodgson tut, daß ein Alter von 23 Jahren gut zu dem Aussehen des Dargestellten paßt, ein Alter von 33 Jahren aber nicht, so müßte man wohl an der Echtheit der Namensangabe zweifeln, da eine Veränderung der Jahreszahl sehr unwahrscheinlich ist. Natürlich kann nur eine Untersuchung des Bildes hier Klarheit schaffen. — Andere Bildnisse Palladios klären die Frage nicht. Der Stich von G. B. Cecchi und derjenige in der Biographie Temanzas vom Jahre 1762 stellen den Künstler in höherem Alter dar.

Dagegen erscheint Palladio jünger und ebenfalls bartlos wie auf dem Porträt in Windsor auf zwei Stichen R. Picarts vom Jahre 1716. Hier könnte man — die Umstilisierung des 18. Jahrhunderts in Betracht gezogen — Gleichheit der Persönlichkeit annehmen. Aber Picart könnte ja das Windsor-Porträt gekannt haben und dieses könnte bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts mit falschem Namen versehen gewesen sein. Temanza teilte 1762 die Inschrift in der heutigen Fassung mit.

Schließlich mögen einige Neuerwerbungen von Werken Licinios durch größere Galerien registriert werden. Die Brera erstand im Jahre 1906 auf des Versteigerung Battistelli ein kleines Bild der Madonna mit dem Kinde und dem jugendlichen Johannes (Leinwand, h. 0,89; br. 0,76 m). Ein zweites Werk kam im gleichen Jahre mit anderen Bildern aus erzbischöflichem Besitz als Leihgabe in die Brera. Wiederum eine Madonna mit dem Kinde und dem Täufer (Leinwand, h. 0,60; br. 1,12 m). Kürzlich soll die Akademie zu Venedig eine Bildnisgruppe Licinios erworben haben. *Hadeln.*

---

[2]) Lionel Cust, The Royal Collection of Paintings.

[3]) F. Burger in Monatsh. f. K. I S. 914f.

Literaturbericht.

Skulptur.

Marie Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar. Mit 82 Lichtdrucktafeln in Mappe (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 91. Heft). Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1907. XIV u. 265 S. 25 M.

Das vorliegende Buch stellt sich als eine Erweiterung der Berliner Dissertation der Verfasserin vom Jahre 1903 dar. Die Verfasserin hatte, wie sie im Vorwort ausführt, dabei ursprünglich die Absicht gehabt, ihr Thema über die Grenzen des Schwäbischen hinaus auszudehnen, kam aber von diesem Vorhaben zurück, da die bisher nur mangelhafte Veröffentlichung der Plastik der benachbarten Länder dem Gelingen unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzte, die Plastik Schwabens aber in der eigentlichen Blütezeit des Schnitzaltars, im 15. und dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, als im wesentlichen indigen angesehen werden muß und dabei in ihrer führenden Stellung von hoher Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Kunst war. So blieb es also bei dem »Versuch, an der Hand der in Schwaben erhaltenen Altäre die Entwicklung des schwäbischen Altars darzustellen«.

Doch sind es nicht etwa nur rein kunsthistorische oder stilkritische Fragen, denen die Verf. nachgeht, sondern auch archäologische und ikonographische. Namentlich die beiden ersten Kapitel befassen sich mit der Entwicklung des schwäbischen Altars als solchen seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts und mit den an den schwäbischen Altären der behandelten Epoche zur Verwendung gekommenen Darstellungen. Allein schon hier macht sich der alte Dissertationscharakter, wenn ich so sagen darf, nicht eben vorteilhaft geltend, indem einmal jene Beschränkung auf Schwaben den Blick einengt und die Ergebnisse der Untersuchung in ihrer Zuverlässigkeit und Bedeutung herabdrückt und zugleich aus Mangel an tieferem Einblick in die Kulturverhältnisse der Zeit eine Begründung, weswegen denn die Entwicklung sich gerade so und nicht anders vollzieht, kaum versucht wird. Allerdings wird gelegentlich auf Tatsachen aus der schwäbischen Kultgeschichte Bezug genommen, findet sich dem ersten Kapitel ein kurzer Vergleich des schwäbi-



schen mit dem italienischen Altarthema angefügt und fehlt es nicht an treffenden Bemerkungen und feinen Beobachtungen, die die Schülerin Heinrich Wölfflins verraten. Aber im allgemeinen wird uns nicht viel mehr als eine Aufzählung oder die chronologische Reihenfolge der Erscheinungen dargeboten, selten oder nie sehen wir sie organisch aus ihren Vorbedingungen heraus erwachsen, und da auch eine Bezugnahme auf die angrenzende fränkische, rheinische, schweizerische, tirolische, bayerische Kunst in der Regel völlig mangelt, so kommt, um es kurz zu sagen, insbesondere bei den ikonographischen Abschnitten des Buches nicht eben viel heraus.

Ähnliches gilt bald in stärkerem, bald in geringerem Maße von den übrigen Kapiteln: die angedeuteten beiden Schwächen bleiben auch hier die Hauptquellen für allerlei Schiefheiten im Urteil, Unzulänglichkeiten und Fehler. Im III. Kapitel wird das Ornament behandelt. Frisch geschrieben bietet der Abschnitt wiederum manche Anregung; aber das natürliche Ziel, die Besonderheiten der Ornamentik des schwäbischen Schnitzaltars klar herauszuheben, wird doch verfehlt, weil die Entwicklung auch hier fast lediglich aus sich selbst heraus, mit nur ganz flüchtigen Seitenblicken etwa auf Riemenschneiders Altäre oder auf Hervorbringungen der graphischen Kunst zu begreifen versucht wird. So wird beispielsweise S. 53 »das Zusammenziehen einer zusammengehörigen Schreindarstellung unter einem einzigen breiten Eselsrücken« als eine Errungenschaft und ein Charakteristikum der schwäbischen Altarplastik hingestellt, während sich das gleiche Motiv doch ebenso an nichtschwäbischen Altären und teilweise früher als in Schwaben findet [1]).

Ganz vortrefflich und reich an wertvollen Einzelbeobachtungen ist das IV. Kapitel, das sich mit der Polychromie beschäftigt und in dessen Mittelpunkt die Frage nach der Arbeitsteilung zwischen Bildhauer und Maler steht. Um sich jedoch im höheren Sinne fruchtbar und bis zu einem gewissen Grade abschließend zu gestalten, hätte freilich die Behandlung auch dieser Frage sich auf breiterer Basis vollziehen müssen. Der Kunstbetrieb in schwäbischen Landen vom 14. bis in das 15. Jahrhundert macht gewiß keine Ausnahme von der bei den übrigen deutschen Schulen fast durchgängig zu beobachtenden Erscheinung, daß nämlich die Bildschnitzerei, wo sie allmählich die noch das ganze 13. Jahrhundert hindurch in den Kirchen durchaus dominierende Steinplastik zurückdrängt, zunächst im Rahmen einer anderen, verwandten Kunst oder, um mich mittelalterlich auszudrücken, eines schon von alters bestehenden Handwerks erwächst und erst langsam, hier früher,

---

[1]) Vgl. den wahrscheinlich niederrheinischen Hausaltar aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum (Katalog: Gotische Altertümer Nr. 1335), ferner den unterfränkischen Altar aus Gerolzhofen in dem gleichen Museum (Katalog Nr. 1330) u. a. m.

dort später, aus diesem Rahmen heraustritt, zur Selbständigkeit erstarkt. Dieser Vorgang liegt tief in der Entwicklung der Gewerbe während des Mittelalters begründet, und solche Abzweigungen haben sich auf dem weiten Felde der Handwerksgeschichte unzählige Male wiederholt. Wie die Tafelmaler aus dem Handwerk der Schilter hervorgegangen waren, die Formschneider sich vielleicht ursprünglich aus den Reihen der Glasmaler rekrutierten, so kam die Bildschnitzerei in der Regel wohl in den Werkstätten der Maler zuerst auf. In Breslau bildeten seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts die Maler mit den Bildschnitzern ein und dasselbe Handwerk, und die gleichen Meister werden in den Urkunden bald als Maler, bald als Bildschnitzer bezeichnet [2]). In dem Arlberger Bruderschaftsbuche (15. Jahrhundert) findet sich unter den zahlreich vorkommenden Künstlern kein Bildschnitzer genannt, woraus mit annähernder Sicherheit zu schließen ist, daß sie sich hier noch unter den Malern verbergen oder richtiger, daß manche der Maler, die in dem Buche genannt werden, zugleich Bildschnitzer waren [3]). Auch im 16. Jahrhundert ist in dem erzählenden Gedicht von der schönen Malersfrau, das freilich zweifellos auf ältere Vorlagen zurückgeht, noch als von etwas ziemlich Selbstverständlichem die Rede, von jenem »maler wiczen, Der kond maln und sniczen« [4]), wie es denn ja ohne Zweifel auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch vereinzelt Ateliers zur Anfertigung von Altären gegeben hat, in denen sowohl geschnitzt wie gemalt wurde und die Trennung der beiden Tätigkeiten gewiß nicht immer streng durchgeführt war. In Nürnberg muß insbesondere Michael Wolgemut einem solchen Betriebe vorgestanden haben.

Es ist nun gewiß nicht ohne Interesse, wenn Sch. (S. 67 ff.) in gründlicher Untersuchung feststellt, daß in Schwaben im letzten Viertel des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts eine weitgehende Arbeitsteilung geherrscht habe. In jener Spätzeit indes hatte sich auch im übrigen Deutschland die Trennung der Bildschnitzer von den Malern oder Steinmetzen im allgemeinen bereits vollzogen — Wolgemut bedeutet doch nur eine Ausnahme, die Verhältnisse einer früheren Epoche klingen in seinem schon von Hans Pleydenwurf übernommenen Betriebe aus —, und ungemein wichtiger und wertvoller wäre daher eine Untersuchung über die Herkunft und das Aufkommen der Bildschnitzerei großen Stils in den verschiedenen Städten Schwabens gewesen, die allerdings aus den Schnitzaltären allein und den

---

[2]) Alwin Schulz, Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau 1866 (danach Zeitschrift f. bildende Kunst I, 1866 S. 128).

[3]) Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses III, Regest Nr. 3032 u. 3038.

[4]) A. Kellers Erzählungen aus altdeutschen Handschriften (Bibliothek des literarischen Vereins Bd. XXXV S. 173.

spärlichen über sie erhaltenen Urkunden nicht hätten abgelesen werden können. Gewerbegeschichtliche Untersuchungen dieser Art würden beispielsweise auch einer wirklich fruchtbringenden Beschäftigung mit der Kunst der Syrlin vorauszugehen haben, für die ja die Abstammung vom Schreinerhandwerk wahrscheinlich ist. Eine solche Abstammung aber würde dann wiederum, wenn strikte nachgewiesen, im Zusammenhange mit genauer Kenntnis der Ulmer Handwerksverhältnisse mancherlei Schlüsse auf Umfang und Art der Syrlinschen Tätigkeit zu ziehen gestatten.

Kapitel V des Schuetteschen Buches behandelt mit feinem Verständnis für die kunstgeschichtliche Entwicklung das Figürliche. Die Kenntnis des kulturgeschichtlichen Untergrundes läßt freilich auch hier zu wünschen übrig. So läßt sich manches in der gotischen Haltung und Stellung aus konventionellen Gesten, höfischen Gebärden, Tanzmotiven usw. erklären. Während z. B. an Portalen des 13. Jahrhunderts die gewissermaßen den Zeugenchor bildenden Heiligen oft geradezu »einen Tanz tretend« dargestellt sind und dieses Motiv in mancherlei Variationen auch bei Einzelfiguren die ganze gotische Zeit hindurch bald hier bald dort wieder auftaucht, ist es doch verständlich, daß es sich bei der Figur des Schmerzensmannes — vergl. S. 92 — nie verwendet findet. Auf die Verdrängung der weichfließenden Falten der Wolle durch die tiefen, eckigen des Seidengewandstiles — vergl. S. 94 bis 96 — ist ohne Zweifel die Pracht und Bedeutung des burgundischen Hofes von bestimmendem Einfluß gewesen, usf.

Das VI. Kapitel gibt eine Übersicht über die schwäbischen Lokalschulen. Ich möchte es als das gelungenste des Schuetteschen Buches bezeichnen; denn wenn es auch weit davon entfernt bleibt und auch gar nicht anstrebt, eine Geschichte der schwäbischen Plastik vom Ende des 14. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts zu bedeuten, so hat doch ein kenntnisreiches Hinausgreifen wenigstens über das enge Gebiet des Schnitzaltars eben hier eine Reihe wertvoller Ergebnisse gezeitigt. Dazu rechne ich vor allem die Vermehrung des bisherigen Multscherwerkes um die beiden bemalten Statuetten der heiligen Barbara und Magdalena aus Kloster Heiligkreuzthal im Oberamt Riedlingen, jetzt in der Lorenzkapelle zu Rottweil, deren Zuweisung an Multscher als in jeder Hinsicht gesichert gelten kann, während die Zuteilung der fünf Figuren von der Ostfassade des Ulmer Rathauses (Kaiser Karl der Große, zwei Schildknappen und die Könige von Ungarn und Böhmen, Originale jetzt im Gewerbemuseum zu Ulm) an denselben Meister bei dem Mangel an geeignetem Vergleichsmaterial im gesicherten Werke Multschers doch noch einigen Zweifeln begegnen dürfte. Mit gutem Stilgefühl ist ferner eine Reihe von Werken zusammengestellt, die aus der Werkstatt eines anderen Ulmers, des Meisters des Wippinger Altars von 1505, hervorgegangen sind, und weiterhin die Holzplastik in Augsburg, Memmingen, Ravensburg, Urach,



Heilbronn, Wimpfen, Hall, der einzigen schwäbischen Lokalschule, wo wir Spuren niederländischen Einflusses begegnen, sowie Nördlingen kurz charakterisiert. Die Syrlin-Frage dagegen ist, wie schon angedeutet, von vornherein nicht ganz richtig angepackt und kaum gefördert, und den vergleichenden Abschnitt, mit dem das Kapitel schließt, hätten wir uns wiederum eingehender, Gemeinsames wie Trennendes kräftiger und klarer hervorhebend, kurz erfolgreicher gewünscht.

Als zweiter Teil des Buches folgt eine sehr dankenswerte Zusammenstellung und knappe Beschreibung sämtlicher der Verfasserin bekannt gewordener schwäbischer Schnitzaltäre unter Beifügung reichlicher und genauer Literaturangaben. Auch in diesem Verzeichnis bliebe freilich manches zu verbessern, Verschiedenes auszuschalten, anderes hinzuzufügen, wie man denn auch hier deutlich Schichten von noch mangelhafter Kenntnis von solchen, die von reiferem Wissen und besserer Einsicht zeugen, unterscheiden zu können meint. So haben insbesondere, um nur Weniges hervorzuheben, weder das Altärchen mit den Wappen der Wiesenthau und Bibra im Germanischen Museum (Katalog der Originalskulpturen Nr. 343), das auch sonst an verschiedenen Stellen des Schuetteschen Buches spukt, noch der verwandte Hausaltar im Bayerischen Nationalmuseum (Katalog: Gotische Altertümer Nr. 1322) mit schwäbischer Kunst etwas zu tun, gehören vielmehr, was ihre Schnitzereien betrifft, zu einer Gruppe von Bildwerken, die zwischen Nürnberg und Würzburg mehrere Vertreter — ich denke z. B. an den Hochaltar in der Pfarrkirche zu Neustadt an der Aisch — aufzuweisen hat und offenbar nach Würzburg graviticrt. Andererseits hat auf eine besonders wichtige Auslassung, nämlich auf das Fehlen des Schnitzaltars des Ivo Strigel vom Jahre 1514 in der hl. Veitskirche auf dem Tartscher Büchel im Obervinstgau in Tirol bereits H[ans] S[emper] in seiner Besprechung des Schuetteschen Buches im Literarischen Zentralblatt 1908 Sp. 1269 hingewiesen. Ebenso hätte wohl der Altarschrein von Ellhofen, der keineswegs als »künstlerisch unbedeutend« bezeichnet werden darf, eine ausführlichere Behandlung verdient, als sie ihm S. 217 des Buches zuteil geworden ist [5]), und wären auch aus der Stuttgarter Altertümersammlung noch ein paar weitere Altäre zu nennen gewesen [6]). Von geringerem Belang sind eine Anzahl kleinerer Versehen, wie sie ja bei einem Werke wie dem vorliegenden kaum zu vermeiden sind [7]).

5) Vgl. die Abbildung des kürzlich wiederhergestellten Altarschreines in der »Denkmalspflege« X (1908) S. 47.

6) Z. B. der aus Schwarzenburg a. d. Murg mit der Madonna mit dem Kinde. Auch die beiden Altarflügel mit der Geburt und der Anbetung Christi aus der Kirche zu Attenhofen bei Weißenhorn, seit 1890 im Gewerbemuseum in Ulm, hätten hier oder doch im ersten Teil mit berücksichtigt werden sollen.

7) Sinnentstellende Druckfehler sind offenbar S. 58: »Heilsbronn« anstatt »Heilbronn«, S. 69: »Hoferschen Altar« anstatt »Hofer Altar«, S. 76: »1592« anstatt »1492«,

Dem Textband ist eine sehr ansehnliche Mappe mit 82 zum Teil gut ausgefallenen Lichtdrucktafeln beigegeben, auf die nur leider im Texte nirgends verwiesen wird, was das Studium des Buches recht erschwert. Immerhin bilden diese Tafeln, die zum größten Teil auf Grund eigener mühevoller photographischer Aufnahmen der Verfasserin hergestellt sind, einen der Hauptruhmestitel des Buches, wie denn die vorstehende Kritik überhaupt nicht etwa dahin verstanden werden möchte, daß man es alles in allem mit einer nur wenig brauchbaren Arbeit zu tun habe. Im Gegenteil: der Eifer und das redliche, durchaus wissenschaftliche Bemühen der Verfasserin haben die noch so wenig ausgebaute, ja man kann sagen: noch so wenig erforschte Geschichte der deutschen Plastik um zahlreiche wertvolle Einzelergebnisse bereichert und eine Fülle neuen Materials erschlossen, das in der Tat reichlich »für das Unbefriedigende und das Stückwerk«, um der Verfasserin eigene, von richtiger, sogar etwas allzu scharfer Selbstkritik zeugende Worte zu gebrauchen, »entschädigt, das der Arbeit trotz aller Mühe haften geblieben ist« (S. 5, am Schluß der Einleitung). Die Verf. hat eben mit teilweise noch unzulänglichen Waffen gegen einen übermächtigen Gegner gerungen, über den jedoch eine Reihe kleiner Vorteile davonzutragen, dem nicht völlig zu erliegen, schon als eine Tat bezeichnet werden darf. *Theodor Hampe.*

Malerei.

Johannes Sievers. Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert. Mit 35 Abbildungen auf 32 Lichtdrucktafeln. Verlag von Karl W. Hiersemann. Leipzig 1908. (Band IX der Kunstgeschichtlichen Monographien.)

Der 147 Seiten umfassende Band ist aus einer bereits 1906 gedruckten Hallenser Dissertation hervorgegangen. Einen Auszug enthält die für den ersten Band des Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons (1907) geschriebene Aertsen-Biographie desselben Verfassers, die mir in ihrer inhaltsreichen Knappheit als einer der vorbildlichen Beiträge dieser Publikation erscheinen will. Das Buch dagegen wirkt etwas langatmig durch die allzu

S. 206: »Wornersberg« anstatt »Wernersberg« und »Unter-Göppingen« anstatt »Unter-Gröningen« — ich erwähne sie nur, weil sie im Druckfehlerverzeichnis nicht vermerkt stehen. Der langbärtige Heilige in Wasseralfingen (S. 141) kann Laurentius nicht sein. S. 201: der Bischof mit Stab und Glocke (darunter übrigens ein Teufel) ist wohl Theodul; im Memminger Schrein nicht Stephanus sondern Laurentius; die Figürchen in Diakonentracht sind wohl einfach Engel, der Ritter ohne Attribut nach seiner Geste offenbar Martin. S. 202: die Flügel aus Mistlau sind nicht in Malerei, sondern in Reliefschnitzerei ausgeführt, der Altar ist übrigens eher schwäbisch als fränkisch. S. 203: im Riedener Altar nicht Reliefs, sondern Vollfiguren; beim Schnaither Altar ist anstatt »Konrad und Paulus« »Konrad und Jakobus« zu lesen, usf.



skrupulöse Beschreibung der ohnehin überfüllten Gemälde des »langen Pier«; sie stellt der Gewissenhaftigkeit des Autors das beste Zeugnis aus, macht die Lektüre jedoch nicht eben genußreich. Und doch hätte aus der Darstellung dieses Künstlerlebens etwas sehr Fesselndes werden können, wenn ein streng-kunstgeschichtlicher Standpunkt immer wieder das betont hätte, was bei Aertsen uns mehr interessiert als sein Leben oder die isolierten Werke: die Stellung dieser in ihrer Einseitigkeit sehr starken Begabung in der Geschichte des Sittenbildes. Die Frage nach den Beziehungen des Aertsen-Stiles zum Braunschweiger Monogrammisten und zu Pieter Brueghel findet keine befriedigende Lösung. Die nicht geringen Vorzüge dieser Arbeit liegen nach der Seite der Bilderkritik und dem Aufstellen eines zwar noch erweiterungsfähigen, aber jetzt schon überraschend reichhaltigen Bilderkatalogs. Hier ist der Stoff durchaus bemeistert und mit einer Liebe, die darüber hinweghelfen kann, daß der Verfasser mehr mit der Lupe als mit dem Fernrohr operiert hat.

Nach einer kurzen Einleitung und einer Übersicht der Literatur, in der N. de Roevers Aufsatz im VII. Jahrgang von Oud-Holland das Wichtigste darstellt, beschreibt S. das Leben des Künstlers. Eine über Allgemeines hinausgehende Verwandtschaft seiner Kunst mit der des Lehrers, des nur aus Stichen bekannten Allaert Claesz, wird nicht zugegeben. Ob er Italien besucht hat, ist fraglich; die vielen Italismen können aus zweiter Quelle kommen. 1535 tritt A. als Siebenundzwanzigjähriger in die Antwerpner St.-Lukas-Gilde ein, das früheste datierte Werk stammt aber erst von 1543. Wahrscheinlich 1555 siedelt er wieder in seine Geburtsstadt Amsterdam über; man weiß nicht genau, aus welchem Grunde er die Scheldestadt, wo er große Aufträge hatte, verlassen hat. Aus demselben Jahre sind die bekannten Glasgemälde der Oude Kerk in Amsterdam datiert. 1575, nicht 1573, wie K. van Mander berichtet, ist Aertsen gestorben.

Es folgt (auf 78 Seiten) der Hauptteil: »Die Gemälde des Künstlers«, alle wichtigeren sind in den scharfen und in ihrer Nüchternheit so soliden Lichtdrucken des Hiersemannschen Verlags gut wiedergegeben. Ich gebe in aller Kürze ein Verzeichnis derjenigen Werke, die Sievers, unterstützt besonders von Pol de Mont, Hofstede de Groot und B. W. F. van Riemsdijk, neu in die Literatur eingeführt hat, eine stattliche Liste! 1. Lille, Museum. Alte Bäuerin, Kniestück. Mit der Dreizackmarke bez. und datiert 1543 (die letzte Ziffer undeutlich). 2. Antwerpen, der Flügelaltar des Stiftes Bogaerts-Torfs mit der Kreuzigung im Mittelbilde, den beiden Johannes auf den Innenseiten, Stiftern und Heiligen auf den Außenseiten der Flügel. Bereits van den Branden und J. de Roever, auch die Lexika, hatten auf diesen urkundlich 1546 von Jan van der Biest für sein »van der Biest-Hofje« gestifteten Altar hingewiesen, ihn aber nicht ausfindig machen können.

1907, nach Sievers' Entdeckung, waren die stark italisierenden und im Kolorit wenig harmonischen Gemälde als Leihgabe und restauriert im Antwerpner Museum ausgestellt. 3. Brüssel, P. Dansette. Kirmesbild mit vielen kleinen Figuren, undatiert. 4. Upsala, Universität. Fleischbude, von 1551, eins der besten Werke von Aertsen, trotz den kleinen Figuren ein reines Stillebenbild. 5. Balen a. d. Nethe, Kirche. Kreuztragung. Das Bild hat die engste Verwandtschaft mit dem bekannten Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums und ist wohl annähernd in demselben Jahre, 1552, entstanden. 6. Brüssel, Devolder. Ecce Homo-Bild mit vielen kleinen Figuren. Bez. Steht dem Braunschweiger Monogrammisten sehr nahe! 7. Beesel in Südholland, Schloß Nieuwebruck. Fragment einer Anbetung der Hirten, von 1554. Wahrscheinlich von einem der im Bildersturm zerstörten großen Amsterdamer Altarwerke (vgl. van Mander). 8. Haag, Tholen. Fragment der Maria mit dem Kinde, aus einer Anbetung der Hirten, annähernd zwischen 1555 und 1560 entstanden. 9. Amsterdam, Deutzen-Hofje. Anbetung der Könige. Entstehungszeit wie bei dem vorigen. 10. Culembourg bei Utrecht, Elisabeth-Waisenhaus. Die vier Evangelisten. Sehr schlecht erhalten. Um 1559. 11. Antwerpen, Mayer van den Bergh. Bauerngesellschaft. Von 1556. 12. Petersburg, Delaroff. Christus und die Ehebrecherin, ähnlich dem Bilde, das vor etwa zwei Jahren dem Staedelschen Institut aus dem Nachlaß der Frau Berg zufiel. Zurzeit in der Lakenhal in Leiden ausgestellt, vgl. K. Freise in den Biermannschen Monatsheften I S. 1140. 13. Düsseldorf, ehemals in der aufgelösten Sammlung der Fahnenburg. Fisch- und Gemüsemarkt. Wurde fälschlich dem J. Beuckelaer zugeschrieben. 14. Genua, Palazzo Bianco. Köchin am Kamin, verwandt dem bekannten Bilde der Brüsseler Galerie. Von 1559. 15. Budapest, Museum. Alter Bauer. Von 1561. 16. Petersburg, Semionoff. Marktbauer. 17. Stockholm, Nat.-Museum. Zwei Köchinnen bei der Arbeit. Von 1562. Galt bisher als Beuckelaer. Nachdem schon Hofstede de Groot aus stilistischen Gründen die Umtaufe vorgeschlagen hatte, fand S. im dunklen Grunde die Dreizackmarke. 18. Antwerpen, Spruyt. Gemüsehändlerin, von 1567. 19. Stockholm, Graf Hallwyl. Stilleben mit kleinen Figuren. Von 1569. Das letzte datierte Werk des Meisters.

Von den zahlreichen Zeichnungen, die Aertsen in den verschiedenen Kabinetten zugeschrieben werden, läßt S. nur vier gelten: zwei Küchenszenen in Amsterdam und Berlin, ein Bauernfest in Dresden, den Entwurf zu einem Glasfenster in der Hamburger Kunsthalle.

Ein umfangreiches Kapitel, das die »dem Künstler fälschlich zugeschriebenen Gemälde« behandelt, ist von großer Wichtigkeit durch die strenge Abgrenzung der verwandten Kunst Joachim Beuckelaers und der



Söhne Pieter Pietersz und Aert Pietersz. Mit Recht werden die Gemälde in Kassel, Karlsruhe, Pommersfelden und a. a. O., die bis auf die neueste Zeit in der einschlägigen Literatur mitgeführt wurden, dem Künstler abgesprochen. Auf einem dieser Pseudo-Aertsens, einem Marktbilde des Nationalmuseums zu Neapel, fand S. die Bezeichnung »Arnol(d) de Muyser«. Kommt dieser Unbekannte noch anderwärts vor?

Eine Schlußbetrachtung bringt verständige Bemerkungen über die losen Zusammenhänge mit der Kunst der Bassani, verzichtet auch nicht darauf, auf die noch ungelösten vorhin bezeichneten Probleme hinzuweisen. Als Zeitgenossen und im Streben verwandte Künstler werden neben Hemessen noch Jan Mandijn, Hendrick und Martin van Cleve genannt. Es wäre sehr wünschenswert, wenn der Verfasser seine Studien auf diese Gruppe der ältesten niederländischen Sittenbildmaler ausdehnen und auch den so fruchtbaren J. Beuckelaer einmal im Zusammenhange behandeln wollte.

Walter Cohen.

Kunsttopographie.

Österreichische Kunsttopographie. Herausgegeben von der K. K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale unter der Leitung ihres Präsidenten Seiner Exzellenz Josef Alex. Freiherrn von Helfert, redigiert von Prof. Dr. Max Dvořák. Bd. I, Bd. II. Bearbeitet von Dr. Hans Tietze, mit Beiträgen von Prof. Dr. Moritz Hörnes, Dr. Max. Nistler und Dr. Heinrich Sitte. Wien 1907/08.

Nun ist auch Österreich, das vor 50 Jahren einen so bedeutsamen Anfang in der Erforschung und Darstellung seiner Kunstdenkmale gemacht, dann aber eine Zeitlang auf seinen Lorbeeren geruht hatte, mit dem Entschluß hervorgetreten, eine vollständige Kunsttopographie herauszugeben. Die Verspätung bringt einen Vorteil; man konnte aus den im Zwecke analogen deutschen Inventaren lernen; nach der Meinung der Herausgeber noch mehr aus den Fehlern als aus den positiven Eigenschaften derselben. Auf den ersten Blick erkennt man, daß dem neuen Unternehmen bedeutendere finanzielle Mittel zur Verfügung stehen, als den meisten deutschen Vorgängern, und der Name des Generalredakteurs leistet Bürgschaft, daß an die wissenschaftliche Qualität der Arbeit höchste Ansprüche gestellt worden sind.

Ich fühle mich insofern als keinen ganz kompetenten Beurteiler, als ich die bezüglichen Denkmäler nicht aus eigener Anschauung kenne. Dafür kenne ich sehr genau die deutschen Inventare, und der Vergleich mit ihnen hat mich besonders interessiert.

Dvořák hat in den Wiener „Kunstgeschichtlichen Anzeigen« 1906 eine Generalkritik der deutschen Inventare vorausgeschickt. Er findet, daß »die

meisten bei weitem nicht den Anforderungen, welche an sie gestellt werden müßten« entsprechen, ja überhaupt, daß sie »wissenschaftlich unfruchtbar« geblieben sind; doch sei dies weniger den Beurteilern persönlich, als dem verfehlten Programm zur Last zu legen. Daß sich unter den in Frage kommenden 150 und mehr Bänden, deren Erscheinen sich über 40 Jahre erstreckt, einen Zeitraum, in dem die Kunstwissenschaft große Wandlungen durchgemacht hat, viel Unzulängliches, ja geradezu Schlechtes befindet, muß ich leider bestätigen; doch auch, wenn schon in der Minorität, viel Gutes, mehr als D. zugestehen will. Die Quelle der Mängel sehe ich aber, umgekehrt wie D., mehr in den Personen als im Programm. Hätten die staatlichen und provinziellen Behörden, die die Arbeit vergeben, zwischen kunstwissenschaftlich Gebildeten und Halbgebildeten zu unterscheiden verstanden, so wäre auch unter den gegebenen Programmen Gutes zustande gekommen. Und, wie schon gesagt, doch nicht so ganz selten ist es auch zustande gekommen.

Das neue Programm, das D. aufstellt, verlangt »eine möglichst ausführliche Behandlung«, »eine exakte Untersuchung über die historische Bedeutung der Denkmäler und Denkmälergruppen«, namentlich auch »Durchforschung der Archive«. Das heißt soviel als: die Inventarisation soll nicht Vorarbeit, sie soll definitive Arbeit sein. Gegenüber solchem Idealismus möchte man fast kleinlaut werden, wenn man praktische Bedenken nicht verschweigen kann. Leider sind sie unwidersprechlich ein großer Machtfaktor in unserer wirklichen Welt. Zunächst die Frage: Wenn wir mit unserem als oberflächlich bezeichneten deutschen Programm in 40 Jahren erst zwei Drittel des Pensums erledigt haben, wieviel Zeit wird das österreichische bis zu seiner Erfüllung nötig haben? Ist es recht, die gegenwärtige Generation darauf zu vertrösten, daß die nächste und eigentlich erst übernächste es gut haben wird? Wie soll man die historische Bedeutung der Denkmäler eines Bezirks »exakt« bestimmen, so lange man noch nicht weiß, wo man das Vergleichsmaterial in den anderen Bezirken zu suchen hat? Ich fürchte, vielmehr ich sehe bestimmt voraus: dem österreichischen Inventar wird es nach 40 Jahren ebenso gehen, wie dem deutschen, d. h. man wird in ihm Unvollkommenheiten entdecken; einige vielleicht schon heute. Meines Erachtens ist der in Deutschland eingeschlagene Weg gar nicht so falsch im Prinzip gewesen. Der Aufbau des Inventarisationswerkes darf nicht gleichsam in senkrechten Abschnitten von Joch zu Joch, sondern er muß stufenweise vor sich gehen. Wir wären heute weiter, als wir sind, wenn man sich begnügt hätte, zunächst das bescheidenere Programm (etwa in dem Umfange wie in der ersten Hälfte des Inventars für Oberbayern) für das ganze deutsche Kunstgebiet zu Ende zu führen, schnell und energisch. Auf diesem Unterbau hätte dann die nächste Generation

das Hauptgeschoß aufführen sollen. Beispiel: die beiden Inventare für den Regierungsbezirk Kassel, das von Lotz 1870 und das von Bickell 1901 begonnene neue. In mehreren Gebieten, z. B. in der zweiten Hälfte Oberbayerns, hat man schon vor den Österreichern das österreichische Programm durchzuführen getrachtet. Man hat ein Vierteljahrhundert dazu gebraucht, und jetzt hat man im Gesamtinteresse als richtig erkannt, von diesem Verfahren wieder abzugehen.

Als ein wirkliches und nicht notwendiges Übel der deutschen Programme betrachte ich die von den meisten Auftraggebern verlangte Verkoppelung der wissenschaftlichen Aufgabe mit dem Streben nach Wirkung über die wissenschaftlichen Kreise hinaus. Nicht als ob nicht das Ziel an sich ein höchst lobenswertes wäre. Allein es erfordert eine Summe von pädagogischem Geschick und literarischer Sorgfalt, die man nicht häufig antreffen wird. Trotzdem deutet die Tatsache, daß nicht wenige Inventarbände schon vergriffen sind, auf ein entschiedenes Verlangen nach dieser Richtung im Publikum. Besser hätte man demselben dadurch Genüge getan (und könnte es noch immer nachholen), daß man den wissenschaftlichen Bearbeitungen kurze populäre Auszüge an die Seite gestellt hätte.

Sehen wir uns nun die beiden Erstlingsbände der österreichischen Kunsttopographie näher an. Der eine behandelt den politischen Bezirk Krems, der andere einen Teil der Außenbezirke Wiens (XI—XXI). Beide in 4°. Der erste XXIV plus 608 Seiten mit 29 Tafeln und 480 Abbildungen im Text, der andere entsprechend XXXIX, 544, 37, 625. Das Gewicht eines jeden Teiles mit Einband über $3^1/_2$ Kilogramm. Es versteht sich von selbst, daß schon diese Äußerlichkeiten einschränkend sowohl auf die Art der Benutzung als auf den Umkreis der Benutzer einwirken müssen. Genau den entgegengesetzten Weg hat man kürzlich in Bayern eingeschlagen durch das Prinzip der Teilung in sehr viele kleine Bände, womit man das Studium an Ort und Stelle erleichtern, vor allem eine populär-erzieherische Wirkung anbahnen will. Noch entschiedener zeigt sich in der inneren Behandlung des österreichischen Werkes der entschlossene Verzicht auf alle Nebenzwecke. Die Kunst allein ist Gegenstand, aber sie in weitestem Umfange. Sicher ist diese Konzentration wissenschaftlich ein großer Vorteil. Die gedankenlose Ausdehnung der historischen Einleitungen auf Vorgänge und Verhältnisse, die mit der Kunstgeschichte nichts zu tun haben, und die Vermischung der Kunstaltertümer mit Privataltertümern ist ein erst in jüngeren deutschen Inventaren, doch auch nur in einigen, aufgetauchter Fehler, keineswegs eine allgemeine Eigenschaft, wie man nach Dvořáks Kritik glauben könnte. Daß sich die vorliegenden Bände gänzlich von ihm frei halten, hat natürlich meinen vollen Beifall. Dafür ist den rein kunstgeschichtlich gefaßten Einleitungen reichlicher Raum

gewährt. Manchmal gehen sie sogar weiter, als durch den Begriff der Topographie gerechtfertigt ist; z. B. S. 17 die Erörterung über den Physiologus.

Wohlüberlegt und im ganzen gelungen ist die typographische Einrichtung.. Sie ist als Bedingung schneller Orientierung eine wirklich wichtige Sache und wurde in den älteren deutschen Inventaren schwer vernachlässigt. Einzelnes wäre auch hier noch einer bessernden Revision zu unterziehen. So z. B. verstehe ich nicht, weshalb die Künstlernamen nur in der historischen Einleitung, aber nicht im Haupttext durch Sperrdruck hervorgehoben sind. Auch ist es nicht zweckmäßig, daß öfters Angaben über Glasgemälde und Deckengemälde in die Baubeschreibung, wieder ohne Sperrdruck, eingestreut sind, also in einer Rubrik unterkommen, in der man sie nicht sucht.

Neu ist die ganz eingehende Behandlung der Privatsammlungen. Auch im illustrierten Teil nehmen sie einen großen Raum in Anspruch. Ich halte dies für Übertreibung. Denn der Inhalt dieser Sammlungen hat mit der lokalen Kunstgeschichte selten etwas zu tun und wird schwerlich lange Zeit am Orte haften bleiben. Ich will damit nicht sagen, daß die Arbeit ungetan hätte bleiben sollen; allein ihr richtiger Platz ist in Beiheften, wie ja ein solches, in Durchbrechung des Systems, für einen einzelnen Fall, für die Sammlungen des Schlosses Grafenegg, auch schon tatsächlich in Anwendung gebracht ist.

Auch sonst ist die Malerei, in geringerem Grade die Plastik, im Text und noch mehr in den Abbildungen stark bevorzugt, während ein großer Teil der deutschen Inventare, bald aus Sparsamkeit, bald und öfter aus weiser Vorsicht, über diese Partien sehr eilig wegzukommen pflegt.

Nun aber das Stiefkind: die Baukunst. Ein Stiefkind in ganz unbegreiflichem Maße! Bereits der Überblick über die Illustrationen zeigt es. Einige kleine summarische Grundrisse und wenige photographische Ansichten. Nicht ein einziger Längen- oder Querschnitt in den zwei starken Bänden. Mit der Rangstellung, die das Werk beansprucht, und den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, ist diese bequeme Lässigkeit ganz unvereinbar. Auch die größte Kunst der Beschreibung könnte für das Fehlende zeichnerischer Darstellung keinen Ersatz bieten. Dr. Tietzes Kunst ist aber sicher nicht groß. Seine Beschreibungen sind nicht anschaulich. Mit derselben oder selbst einer geringern Zahl von Worten ließe sich mehr sagen. Ein Mangel an Klarheit über das Wesen der Sache zeigt sich von vornherein darin, daß er die Beschreibung mit dem Äußern beginnt. Das erste Bedürfnis des Lesers, der sich einen Bau im Geiste konstruieren will, ist, eine Generalidee vom Raumbilde zu erhalten. Also mit Angaben über Grundriß und Querschnitt muß begonnen werden. Ich gebe als Beleg ein paar Stichproben. In der Beschreibung der Dominikanerkirche in Krems (I, 242)

hört man von vier hohen Kreuzgewölben, über die Gestalt des Querschnitts erfährt man nichts; ist es eine Hallenkirche? ist es eine Basilika? In der historischen Einleitung wird kurz bemerkt: die Kirche stamme »noch aus der Übergangszeit und dürfte Ende des XIII. Jahrhunderts gebaut sein« — aber es fehlt jede Beschreibung der zum Beweis dienenden Formen oder auch nur die Bezeichnung der Punkte des Gebäudes, wo sie liegen. — Ich blättere weiter: Pfarrkirche St. Michael in Heiligenstadt (II 409) »dreischiffige Pfeilerbasilika mit stark erhöhtem, durch eingebauten spitzen Triumphbogen abgetrenntem Chor; das Langhaus mit Netzgewölben, der Chor mit drei Kreuzgewölbejochen und einem Abschluß in fünf Seiten des Achtecks.« Dann noch Mitteilung einer Inschrift von 1510. Das ist die ganze Beschreibung, die durch keinen Grundriß, keine Innenansicht unterstützt wird und die notwendigsten stilgeschichtlichen Fragen unbeantwortet läßt. Für ein Inventar, das sich »möglichst ausführliche Behandlung« zum Ziel gesetzt hat, ist das zu wenig, auch wenn das Gebäude nach dem (subjektiven) Ermessen des Herausgebers unerheblich sein sollte. — Wie wird das Hauptstück der zwei Bände, das Schloß Schönbrunn behandelt sein? In der »kunstgeschichtlichen Übersicht« bemerkt Dr. Tietze, daß die Geschichte noch sehr im Dunkeln läge, es müßte eine monographische Behandlung der topographischen Aufnahme vorangehen. »Daß jene noch so vielfach fehlt, ist eine Tatsache, die konstatiert werden muß, so daß wir gezwungen sind, um uns nicht in weitführende Untersuchungen zu verlieren, unsere Darstellung auf der bisherigen Literatur aufzubauen und sie nur durch das zunächstliegende archivalische Material zu ergänzen.« Ich denke nicht daran, aus diesem Geständnis einen Vorwurf abzuleiten; sehr lehrreich ist aber doch, daß gleich bei dem ersten wichtigen Fall reichlich Wasser in den Wein des idealistischen Programms hat gegossen werden müssen. Etwas anderes aber war schon heute nicht nur möglich, sondern unbedingt gefordert: eine anschauliche Darstellung der Baugestalt. Sie ist ausgeblieben. Die die älteren Planstadien wiedergebenden Kupferstichprospekte kennen zu lernen ist interessant, die Darstellung des heutigen Bestandes ist aber gänzlich ungenügend. Von Abbildungen desselben werden gegeben: zwei Grundrißskizzen im Formate 15,5 : 5,5 cm, zwei photographische Fassadenansichten als Vignetten von 4,4 cm Höhe und 17 cm Breite. Die zweite dieser Ansichten (Fig. 128, Gartenfassade) ist mit dem Grundriß absolut nicht in Einklang zu bringen. Geometrische Darstellungen des Aufbaus fehlen ganz, nicht ein einziges Profil wird gegeben. Zum mindesten wären größere photographische Teilansichten mit Leichtigkeit zu beschaffen gewesen. Auch dieses ist nicht geschehen. Nur aus dem Innern werden einige Dekorationsmotive beigebracht. Resultat: Unmöglichkeit einer auch nur

einigermaßen eingänglichen Auffassung und Würdigung dessen was Schloß Schönbrunn als Bauwerk ist und bedeutet. Wenn ich nun sehe, daß in demselben Bande der Inhalt der privaten Sammlungen des Bezirks — griechische Vasen, römische Emails, niederländische Handzeichnungen, Porträts des 19. Jahrhunderts — aufs breiteste illustriert ist, so stehe ich vor einer Verteilung von Kargheit und Verschwendung, deren Prinzip ich nicht zu enträtseln vermag.

So ist denn auch diese neue, mit so hochfliegenden Vorsätzen begonnene Kunsttopographie einstweilen nicht frei geblieben von Einseitigkeiten und Subjektivitäten, Lücken und Schwächen. Von der Kritik der deutschen Vorgänger ist sie ausgegangen; viele Fehler derselben hat sie einsichtsvoll vermieden, nicht alle Vorzüge der besten unter jenen erreicht. Da ich mit meinen Ausstellungen, wie ich glaube, nicht allein stehen werde, möchte ich hoffen, daß die Redaktion sie für die künftigen Bände in Erwägung ziehen wird. *Dehio.*

Vitruv und die Renaissance.

Von **Fritz Burger.**

Unter Einfluß der Naturwissenschaften sind auch in der Geschichte der Kunst fast alle Zäsuren verschwunden, der Entwicklungsgedanke hat sich allen Schranken zum Trotz auch hier siegreich durchgesetzt. Man will in dem romanischen und gotischen Stil längst nicht mehr gegensätzliche Erscheinungen, sondern nur mehr eng miteinander verbundene Phasen der Entwicklungsgeschichte der Baukunst sehen, und dasselbe gilt für die antike und christliche Kunst. Denn statt von altchristlicher Kunst müssen wir heute von christlicher Antike sprechen und die Wurzel der christlichen Baukunst zum mindesten teilweise auf kleinasiatischem Boden in spät-hellenistischer Zeit suchen. Πάντα ῥεῖ! Um so wichtiger sind uns feststehende Punkte geworden, wie sie uns große Persönlichkeiten des Altertums zu geben vermögen, deren Wirksamkeit die Jahrhunderte der christlichen Epoche der Kunstgeschichte hindurch den Wandel der künstlerischen Anschauungen überdauert. Sie sind zeugende Kräfte, die in den einzelnen Perioden der Geschichte die verschiedensten Früchte gezeitigt haben und eben hierdurch als Wahrzeichen des Verhältnisses der Zeit zur Antike dem Beobachter eine Art Wertmesser für die Eigenart der Kultur zu liefern vermögen. Solche Persönlichkeiten sind nicht zahlreich. Vitruv ist eine der wichtigsten und interessantesten. Was Aristoteles und Plato auf philosophischem, das bedeutet Vitruv auf künstlerischem Gebiete für die beiden Jahrtausende der nachchristlichen Zeit. Er ist freilich nicht wie jene einer von den ganz Großen gewesen, vielmehr vielleicht durch Zufall und Geschick[1]) als durch geniale Begabung in den Strahlenkranz der Ewigkeit getreten. Er war mehr der stellvertretende Vermittler als der flammenzüngige Apostel, durch den die antike Vergangenheit Zwiesprache hielt mit der jungen Zukunft, die ihr, der nie alternden, in inbrünstiger Verehrung und Bewunderung zu Füßen saß. Vitruvs Buch de architectura ist als eines der wenigen schriftlichen Zeugnisse dieser großen Vergangenheit von den jungen

---

[1]) S. Aug. Thiersch, Die Proportionen in der Architektur (Handbuch der Architektur, herausg. v. Durm IV, 1, 63), wo auf die richtige Stelle und die Tautologien der Definitionen aufmerksam gemacht wird.



Geschlechtern von Anfang an mit Andacht und lernbegierigem Eifer studiert worden, und die Originalität seiner merkwürdigen Organisation hatte stets eine unwiderstehliche Zaubermacht ausgeübt. Das Buch schien die weisen Sprüche und Regeln zu enthalten, durch die auch das Geschlecht der Kleingeborenen wieder in die hohen lichten Sphären antiker Schönheit sich zurückfinden konnte. Hierin liegt wohl der Schlüssel zu dem Geheimnis der fabelhaften Wirkung, die Vitruvs Schrift auszuüben berufen war. Von den Zeiten römischer Kaiser an ragt der Geist dieses Mannes über Karls des Großen Tage und die Renaissance mit den ihm eigentümlichen Anschauungen bis in das 19. Jahrhundert hinein als ein typischer Vertreter der Theorie auf dem Gebiet des künstlerischen Schaffens, als das angebetete Urbild der Kunstanschauung der Antike. Weitaus die größte Bedeutung freilich hat Vitruv für das Zeitalter besessen, das am meisten ehrfurchtsvoll und verlangend nach den goldenen Tagen antiker Kunstblüte gesehen und sich als der eigentliche Erbe und Mehrer ihrer Größe betrachtet hat, die Renaissance! Der Einfluß, den die Vitruvschen Schriften auf sie ausgeübt haben, hat überhaupt eine symptomatische Bedeutung; denn der Geist, der sich ihnen hingab, ist dem verwandt, der sie schuf, Vergangenheit und Gegenwart reichen sich hier die Hand.

Als Vitruv sein Werk verfaßte, beugte sich vor dem Zepter des römischen Kaisers fast die ganze Welt. Aus dem römischen Stadtstaat war ein riesiges Reich geworden, an Stelle der Civitas war das Imperium getreten. Das Nationalbewußtsein der einzelnen Völkerschaften mußte dem Gedanken der Reichseinheit geopfert werden, und die sich hieraus entwickelnden kosmopolitischen Tendenzen machten ihren nivellierenden Einfluß nicht nur auf geistigem und politischem, sondern auch auf religiösem und künstlerischem Gebiet geltend[2]). Überall strebt man nach einer idealen Einheit. Der Erfolg des Christentums beruht eben nicht zum geringsten Teil darauf, daß es diesen kosmopolitischen Tendenzen entgegenkam und an Stelle der nationalen Gottheit die weltumfassende Idee der Gotteskindschaft setzte. Auf dem Gebiete der Kunst ist ideale Einheit gleich der Norm. Die künstlerische Norm aber fand man nach den wirren Formen des hellenistischen Barocks in der einfacheren Sprache des fünften Jahrhunderts, und genau wie eineinhalb Jahrtausende später das napoleonische Kaisertum, so bespiegelt sich auch hier das Imperium in den feierlich pathetischen Linien strenger, phidiastischer Formenwelt. Nun wurde der Begriff »klassischer Kunst«, »klassisches Altertum« geprägt als eine Art Protest gegen die individualistischen Tendenzen der vorangegangenen Zeit. An Stelle der individuellen Produktion trat die objektive Reproduktion, an Stelle der intuitiven, gefühlsmäßigen

[2]) S. Handbuch zum Neuen Testament I, 2 die hellenistisch-römische Kultur v. Paul Wendland.

die verstandesmäßige Erfassung und Behandlung künstlerischer Probleme. Das Ideal wurde Gesetz und dies Gesetz wurde durch Vitruvs Schriften für das Gebiet der Architektur theoretisch formuliert. Jahrhunderte lang galten sie als das Glaubensbekenntnis antiker Kunst, bis erst in unseren Tagen Wert und Eigenart der Schrift durch die historische Forschung bestimmt und in ihr das letzte erstarrte Glied einer unendlich reicheren und vielseitigeren Kunstentwicklung erkannt wurde. Wir wissen nicht, ob und inwieweit im Mittelalter vitruvianische Ideen fortlebten. Jedenfalls aber hat gleich der erste Kaiser, der auf den Trümmern römischer Macht ein neues Reich aufgebaut, Karl der Große, zu Vitruvs Schriften gegriffen, und seinem eifernden Interesse verdanken wir die Erhaltung dieser Schrift. Mit der sinkenden Kultur scheint auch sie wieder für einige Jahrhunderte der Vergessenheit anheimgefallen zu sein, bis sie im Jahre 1414 in der Benediktiner-Abtei von Monte Cassino neu entdeckt wurde. Das war kein Zufall, denn es bedurfte des Eifers wie des Verständnisses des Finders. Ein neues Zeitalter zog im Morgenrot der Renaissance herauf. Knapp ein Jahrzehnt vorher war Donatello und. Brunellesco nach Rom gewandert, um nach künstlerischen Zeugen des einstigen Weltreiches zu forschen und an ihnen zu lernen. Selbst die Erde wurde in heißem Wissensdurste aufgewühlt, und wie diese beiden, so blickte gleichsam das ganze Zeitalter sehnend nach den Wundern der Vergangenheit. Nun konnte man auch noch in Vitruvs Schriften den Worten eines Römers selber lauschen, die den Schlüssel zu dem geheimnisvollen Reich antiker Schönheit zu geben schienen. Darin lag für die Zeit der Zauber der 1485 zum erstenmal erschienenen Schriften Vitruvs. Denn nicht das Griechentum, sondern Roms Pracht und Macht beherrschte die Phantasie. Das Rom der Kaiser wurde von dem der Päpste abgelöst. Schon Petrarca hatte ja begeistert an Giovanni Colonna geschrieben: »Das Rom der Wirklichkeit ist mächtiger als das meiner Phantasie, seine Reste sind gewaltiger, als ich erträumte!« Augustus war der Märchenkaiser wie Virgil der lorbeergekrönte Dichter des Imperiums, der ja auch Dante durch die schauerlichen Wunder des Jenseits schützend geleitete. Annähernd zur selben Zeit hatten Flavio Biondo und Poggio Bracciolini ihre Studien der antiken Denkmäler und Schriftsteller in Rom begonnen. Das didaktische Element der Zeit war für alles Theoretische ganz besonders empfänglich, und unterweisende Tendenzen treten schon in den Kommentarien des Ghiberti auf [3]). Dazu kommt allgemein die auch in der Literatur, besonders der humanistischen, sich stark fühlbar machende formalistische Tendenz. Auf formale Bildung ging ja schon die Frührenaissance aus, und sie bildete gegenüber dem Individualismus bezw. seinen Auswüchsen

3) Frey, Il codice Magliabechiano 1892. Einleitung.

eine Art passive Resistenz in der künstlerischen Entwicklung, bis schließlich in Künstlern wie Fra Bartolomeo und Raffael das Formale das Übergewicht bekam und die Hochrenaissance aus der Wiege gehoben wurde.

Dies muß man sich vor Augen halten, will man den Einfluß Vitruvs schon bei Brunellesco und besonders bei Alberti verstehen. Dazu kam, daß universalistische Ideen, von denen ja auch Vitruvs Buch durchdrungen ist, schon frühzeitig in der Renaissance auftauchen. Pico della Mirandola glaubte an eine einheitliche Ordnung der Schönheit der Welt im Wissen. Aber dies und das eifernde Interesse gegründet auf die Verwandtschaft des Fühlens ist's nicht allein, das den tiefgehenden Einfluß Vitruvs auf die Renaissance erklären könnte. Die wissenschaftliche Fundamentierung künstlerischer Probleme war in dem Hauptherde der Renaissance, in Florenz, vielleicht der wichtigste Faktor für die Entwicklung der Kunst. Am nachdrücklichsten trat sie vielleicht gerade bei dem Altmeister der Renaissancebaukunst Filippo Brunellesco auf. In seinen Schöpfungen beginnt die Antike mit einem Schlage sich durchzusetzen. Die Säule tritt wieder an ihren alten angestammten Platz: in die Vorhalle des Tempels und wird das Grund- und Leitmotiv aller baulichen Ideen. — Darin liegt nicht allein die Bedeutung Brunellescos in diesem Zusammenhang. Das wichtigste ist, daß Brunellesco den Versuch machte, die traditionelle Empirie auf den Boden der Wissenschaft zu stellen, d. h. also die praktische Erkenntnis zu erweitern und wissenschaftlich zu vertiefen. Der klassische äußere Ausdruck für diese harmonische Durchdringung wissenschaftlicher und künstlerischer Elemente war die Kuppel des Domes von Florenz, in dem die sieghafte Überwindung statischer Schwierigkeiten zugleich einer unübertrefflichen künstlerischen Form entspricht. Wieweit freilich geniale Intuition hier von der Empirie und wissenschaftlicher Erkenntnis zu trennen ist, wird niemals entschieden werden können. Das bauliche Geschick Brunellescos beruht wohl doch zum größeren Teil auf »praktischer Aktualität«, die er während seiner Studienzeit in Rom und beim Entwurf der Kuppel entfaltet hat. Jedenfalls ist auch bei Brunellesco — und das ist der hier nicht genug zu betonende springende Punkt — die Statik noch mehr oder minder identisch mit der »schönen« Proportion. Eine statische Berechnung aller Bauglieder ist unter Einwirkung des Eisens und der Trennung von Ingenieur und Architekten eigentlich erst in unserem bezw. dem vorigen Jahrhundert allgemein üblich geworden. Darin liegt vielleicht überhaupt eines der tiefsten Probleme der Baukunst begründet, daß eine Sehöpfung wie die Kuppel von Santa Maria del Fiore aus einem fein ausgeprägten statischen Instinkt hervorgegangen ist, der aber dabei auch notwendig das Künstlerische zugleich treffen mußte. Konstruktion und Dekoration durchdringen sich nicht nur, sondern sind überhaupt ein und dasselbe. Man lese nur die Be-

gründung, die Brunellesco für die Doppelkuppelform angibt. Der Größe der Tat Brunellescos wird man sich aber erst dann voll bewußt, wenn man sich klarmacht, daß er gleichzeitig mit souveräner Sicherheit die antike Form in den Dienst seiner Ideen stellt. Man könnte sich wohl denken, daß diese Zeit auch ohne Vitruv zu dem gekommen wäre, zu dem sie gekommen ist, insofern eben die Statik oder besser die konstruktiven Probleme einer theoretischen Festlegung bedurften, die aber zugleich auch eine theoretisch-akademische Fixierung der Proportionen sein mußte. Daß Brunellesco die grundlegenden Gesetze der Mechanik kannte, hat damit wenig zu tun.

Brunellesco muß spätestens im Jahre 1435 mit den Schriften Vitruvs bekannt geworden sein, da ihm Leo Battista Alberti die in diesem Jahre fertiggestellte Schrift »della pittura« widmet, die die Kenntnisse eines Teiles der Bücher Vitruvs voraussetzt. Daß Brunellesco selbst die Schrift Vitruvs schon vorher gekannt habe, ist mit Rücksicht auf dessen beschränkte Sprachkenntnisse, wie Fabriczy nachgewiesen hat[4]), unwahrscheinlich, und deshalb hat auch dessen Lehre erkennbaren Einfluß auf ihn nicht ausgeübt, trotzdem er gewissen Tendenzen des Buches durch die Art seiner Kunstübung schon verwandt gewesen sein mußte. Aber dieser Konnex von Künstler- und Literatentum, von Theoretikern und Praktikern ist bezeichnend für die damalige Zeit, und aus diesem Zusammenhang erklärt sich die wunderbare Logik, mit der sich die künstlerische Blüte hier auf allen Gebieten entfaltet, erklärt sich aber auch der Erfolg, den Leo Battista Alberti mit seinem wesentlich auf Vitruv fußenden Buche »ordini architettonici« nun in ganz Italien erzielen konnte. Was Wunder, daß man nun, nachdem man in Brunellescos Bauten die Antike neuverjüngt aus dem Schutte hatte erstehen sehen, die Antike, in der das rasch erstarkte Nationalitätsgefühl so gerne die eigentliche Heimatkunst der verhaßten deutschen Gotik gegenüber erblickte, mit wahrer Gier sich auf ein Buch stürzte, das die Geheimnisse antiker Kunstschönheit in klar gefaßten Regeln zu offenbaren schien.

Damit begann mit den schwachen Anfängen in Cennino Cenninis Schriften die erste Spaltung zwischen Theorie und Praxis, das erste Zeichen zum Kampfe zwischen nüchternem, erwägendem Verstande und freier, individualistischer Entfaltung künstlerischer Instinkte, ein mit Notwendigkeit in bestimmten Perioden der Kunstgeschichte auftretender Gegensatz, der von da ab für die Geschichte der italienischen Kunst besondere Bedeutung gewinnt. Aber indem Alberti Vitruv sich zum Muster nimmt, unterscheidet er sich doch prinzipiell von dessen Anschauungen. Alberti müßte nicht der Sohn der Renaissance gewesen sein. Ist er doch, wie Voigt sagt, gleichsam das geistige Produkt einer Ahnen-

---

4) Fabriczy, Brunellesco.

reihe, die seit zwei Jahrhunderten die florentinische Luft geatmet. Mit Vitruv erkennt Alberti die ästhetischen Grundlagen der Architektur in der Geometrie, Optik und Mechanik. Es ist merkwürdig zu sehen, daß inmitten der bunten, in Farben und Formen schwelgenden Pracht des Quattrocento ein Theoretiker mit geometrischen Ornamenten als den Symbolen der »reinen« Philosophie, die Wände dekoriert sehen will. Schon hierin gibt sich deutlich genug der Einfluß des Vitruv zu erkennen. Wie dieser, so weist auch Alberti immer und immer wieder den Baumeister auf die Natur hin, beide verlangen Universalität des Wissens und Könnens und bei beiden nimmt der Künstler die höchste soziale Stufe ein. Vitruv meint, indem er das regelmäßige und unregelmäßige Mauerwerk vergleicht, das erstere sei allein das schöne, und wenn der Palazzo Rucellai wirklich von Alberti ist, dann war er der erste, der analog den Regeln des Vitruv an Stelle der unbändigen, gewaltigen Blöcke, die Brunellesco in den Mauern des Palazzo Pitti aufeinandertürmte, regelmäßige, geschliffene, von feinen Pilastern gegliederte Quadern setzte,. Der Verstand begann hier schon ernüchternd, freilich auch klärend, auf die junge, überschäumende Kunst einzuwirken. Durch den Einfluß des Vitruv tritt der Akademismus in seinen ersten schwachen Anzeichen zweifellos schon bei Alberti auf, beide eifern ja auch gegen jeden Überschwang und jedes Protzentum in der Baukunst. Nur durch die zügelnde Macht des Verstandes ist die Eurhythmie des Gebäudes zu erreichen. Dagegen sind bei Alberti Ausführungen über Form und Proportionon der Räume viel umfangreicher. Er geht auf das Problem der Raumgruppen, die verschiedenen Konfigurationen von Räumen sehr detailliert ein, das Bewußtsein, daß Architektur Kunst des Raumes und der körperlichen Massen ist, kommt hier viel energischer zum Durchbruch[5]). Aber Alberti bleibt, und das ist der nicht genug zu betonende Grundunterschied in der Anschauungsweise der beiden großen Theoretiker, streng noch in der national florentinischen Kunst befangen, während das Auge des Schriftstellers der römischen Kaiserzeit über die Welt hinschweift. Vitruv ist Kosmopolit. Alberti konnte das nicht sein, denn er stand eben noch teilweise auf dem Boden des »Quattrocento«, trotzdem er in seinen Bauten die Hochrenaissance einleitet und der eigentliche Vater der »vitruvianischen Akademie« des 16. Jahrhunderts gewesen ist. Daher auch manches Ungegorene und Widerspruchsvolle in seinen Schriften. Obwohl er gegen alles Barocke eifert und in Zahlen die Ordnungen und Regeln antiker Kunstweisen aufstellen will, meint er doch, erst vom Maler habe der Baumeister seine

5) Daß es sich hier mehr um das Postulat eines Gedankenbildes handelt, ist klar. S. Burckhardt, a. a. O. 89. Palladio hat diese Ideen theoretisch und praktisch fortgebildet.

Säulen und Gebälke kennen gelernt, während Vitruv die Malerei zur Hilfskunst der Architektur herabdrückt. Hier treffen die Gegensätze des freien, malerischen, individualistischen Stiles und der strengen, akademischen Regel in einer Person aufeinander. Symmetrie fordert Vitruv; einer freieren malerischen Auffassung huldigt Alberti. Er meint: Nicht eine Linie soll das Ganze beherrschen, da gewisse Teile schöner seien, wenn sie groß, andere wenn sie klein sind, die einen, wenn sie in geraden die anderen, wenn sie in geschwungenen Linien verlaufen. Daher kann Alberti sich auch ein Bauwerk nur in der entsprechenden landschaftlichen Umgebung denken. Seine Bauwerke, die Vertreter der Praxis, strafen freilich seine Theorie Lügen. Dagegen hat er dem theoretisch geforderten, proportionellen Rhythmus, seiner berühmten »concinnitas«, derzufolge man ohne Schaden für die Wirkung des Bauwerkes nichts hinzu-, nichts hinwegnehmen dürfe, auch in der Praxis Rechnung getragen. — Alberti verlangt eine malerische Stadtanlage unter Vermeidung geradliniger Straßenzüge genau wie in unserem individualistischen Zeitalter. »Die Stadt wird größer (!) erscheinen, die Häuser sich allmählich und abwechselnd dem Auge darbieten, der Schatten nie ganz fehlen, der Wind gebrochen, die Verteidigung gegen die Feinde leichter sein.« Vitruv verlangt nach dem Vorgange des Hippódamos von Milet eine regelmäßige Anlage der Stadt nach den Himmelsrichtungen und zwar so, daß die Winde durch die Häuser abgehalten werden. Das Technische hat bei ihm also hier den Vorzug gegenüber dem Ästhetischen. Mit überraschender Schärfe ist in Vitruvs baukünstlerischen Anschauungen auf die anthropomorphen Grundlagen des architektonischen Schaffens hingewiesen[6]), stellenweise versucht er sich sogar zu einer universellen Ästhetik durchzuringen, indem er auf die Gemeinsamkeit der Künste und der Natur hinweist, ein Standpunkt, der von Alberti nur äußerlich übernommen wurde. Nicht minder überraschend ist Vitruvs Rationalismus in der Baukunst, wie er sich nicht annähernd bei Alberti findet. Das Material, das die Örtlichkeit aufweist, soll nach Vitruv den Bau und damit den Stil bestimmen und das Klima, nicht minder der Zweck des Ganzen berücksichtigt werden, der zugleich (und hier erscheint uns Vitruv als ein ganz moderner Ästhetiker) in dem

---

6) Ähnliches findet man dann später sehr energisch und freilich allzu gegenständlich ausgedrückt bei dem Biographen Brunellescos Antonio di Puccio Manetti, der im Grundriß der Basilika die Gestalt eines am Boden ausgestreckten Menschen wiederzuerkennen glaubt, auch bei Filarete wird dann von der Verwandtschaft der Gebäude mit dem menschlichen Leib gesprochen. Francesco di Giorgio Martini sagt im 4. Kap. des 4. Buches seines Architekturtraktates „che le proporzioni dei templi sono dedotte da quell' uomo".



Äußeren des Werkes gleichsam psychisch zum Ausdruck kommen soll. Für das Heiligtum des Mars und Herkules fordert er nämlich dorischen Stil, für Venus und Proserpina korinthischen, während Juno und Diana durch einen jonischen Bau geehrt werden sollen. Bei Alberti findet sich naturgemäß nichts von dieser universellen, kosmopolitischen Ästhetik des Vitruv.

Auch von einem streng historischen Standpunkt, wie ihn Vitruv in dem sehr lesenswerten Vorwort zum 7. Buche einnimmt, worin er auf die Beachtung des in der Vergangenheit auf theoretischem und praktischem Gebiete Geleisteten hinweist, kann bei Alberti keine Rede sein. Vitruv betont damit die Entwicklung der Kunst, die Tradition. Bei Alberti sind die Bauformen gesetzlos und wandelbar, wie es jedem beliebt. Ja, er empfiehlt direkt den Bruch mit der Tradition, was sich bei ihm als Quattrocentisten wohl begreifen läßt. Auch hier trifft sich der individualistische, freiheitliche und der akademische Standpunkt, wie andrerseits die national eng umschriebene Renaissancekunst und die kosmopolitische römische. Für Vitruv liegt die Schönheit in den zahlenmäßigen Verhältnissen; Alberti übernimmt dies wohl, aber mit dem wichtigen Zusatz, daß ein unergründliches Etwas erst das Künstlerische ausmache; Quid piam, quod quale ipsum sit, non requiro! Ist ja auch das Urteil nach ihm eine »soluta et vaga opinio«. Von den zeitgenössischen Architekten Vitruvs, von all den genialen Baumeistern des Pantheons, der Konstantinsbasilika wissen wir nichts. Bei Alberti ist der ganze Zweck des Bauens eine Verherrlichung des Baumeisters, und er selbst wünscht, daß, wer auch immer von ihm lerne, ihn durch sein Portrait an seiner Schöpfung zum Danke verewigen soll. Außerordentlich interessant ist daher auch der Tadel, den Alberti über das gotische Kircheninnere ausspricht. Denn die hervorgerufene andächtige Stimmung hindere den Beschauer, auf die Schönheit des Baues und die Verdienste des Architekten zu achten. Wer das Innere der Pazzikapelle in Florenz mit offenen Augen betritt, begreift, woher diese Anschauungen kommen. Die ornamentale Überladung mit Heiligenbildern, Teppichen usw. hatte man bis zum Überdruß satt, aber nicht nur der Sache, sondern auch (und das ist eben bezeichnend) der Person wegen. Hier kommt die ganze, unersättliche Ruhmessucht der Renaissance, der natürliche Ausfluß der freien, individualistischen Tendenzen der Zeit elementar zum Durchbruch. Alberti war der Florentiner Renaissance-Aristokrat, der vom Schreibtische aus den Baumeistern seine Pläne diktierte; den Bau selbst auszuführen, war unter seiner Würde. Nach seiner Meinung ist der Baumeister eine über alles erhabene Künstlernatur, wie er selbst sagt, ein Staatsweiser, und wer die Kuppel Brunellescos oder Michelangelos besteigt, der gibt Alberti recht.

Vitruv blieb auch in dieser Beziehung rationalistisch. Er weiß von dieser Vergötterung des Künstlers nichts. Er legt Gewicht auf die Konventionalstrafe und die Einhaltung der Baukosten, für die der Baumeister mit der Einlage des Vermögens haften soll. Ganz im modernen Sinne fällt Künstler- und Unternehmertum bei ihm schon zusammen. Nicht uninteressant ist auch das Verhältnis beider Schriftsteller zu den Leibesübungen. Hier der Widerwille des Römers gegen die verrohte Gladiatoren-Athletik — eine die christliche Askese vorbereitende Erscheinung — dort das ganze jugendliche Kraftbewußtsein des Quattrocento mit seiner Sehnsucht nach dem vollendet durchgebildeten nackten Körper und den Heroen giechischer Palästra. Zu dem ästhetisch-wissenschaftlichen Element des Vitruv kommt bei dem Humanisten Alberti zugleich das ethische, der schöne Leib beherberge auch eine schöne Seele, einen scharfen Geist, einen sittlichen Willen. Ethik und Ästhetik bedingen sich bei Alberti gegenseitig. Vitruv bleibt hier nur am äußerlichen Eindruck, am Ästhetischen der Form stehen. — Der »ratio formitatis, utilitatis, venustatis« des Vitruv entspricht die »Formitas, salubritas, convenitas« des Alberti, die beide bei der Anlage eines Bauwerkes fordern.

Der Eindruck des Buches Albertis in Italien schien doch sogleich ein ungeheurer gewesen zu sein, und schon Ugolino begrüßte in seinem Buche de illustratione urbis florentiae Alberti mit dem passendsten Verse: »Nec minor Euclide est Albertus vincit ipsum Vitruvium«, noch Rabelais stellt ihn als gleichbedeutend neben Vitruv. Der Einfluß Albertischer Ideen macht sich natürlich theoretisch wie praktisch sogleich in Florenz selber geltend. Zunächst sind die sei's mittelbar oder unmittelbar mit Alberti zusammenhängenden Bauten wie der Palazzo Rucellai zu nennen, dessen mutmaßlicher ausführender Architekt Bernardo Rossellino die Papststadt Pienza ganz im Geiste jener neuen Theorien erbaute, wobei die Säule das Grundmotiv der Dekoration auch für die Kirchenfassade bilden sollte. In der Theorie hat der Florentiner Filarete die Gedanken Albertis aus der klaren Luft sachlicher Theorien in die nebelhafte Sphäre einer märchenhaften Phantasie geführt und sein Buch in ein novellistisches Gewand gekleidet. Er ist zwar ein »Gesinnungsgenosse« Brunellescos und Albertis, aber er bleibt doch mehr auf der Oberfläche haften, wie er ja selbst die fruchtbaren Gedanken praktisch nicht zu verwerten verstand, ein rechtes Kind seiner Zeit, das sich dem Wirrsal der Anschauungen nicht zu entwinden vermochte.

Bezeichnenderweise am frühesten fanden die Albertischen Ideen in Rom Eingang. In Italien hatte am Ende des 15. Jahrhunderts sich die individualistisch-malerische und die akademisch-klassizistische Richtung zu zwei Extremen herausgebildet, und es war nur Logik der Entwicklung, wenn Alberti in dem Francesco Polifilo der Antipode erstand, der in seinem archi-



tektonisch-allegorischen Roman Hypnerotomachia einer märchenhaften Phantastik das Wort redete[7]), die auch in den Gemälden der Zeit und teilweise einer Reihe dekorativ architektonischer Schöpfungen, wie etwa denen Benedetto da Majanos ihre Triumphe feierte. In seiner Mediceerkapelle redet Michelangelo in der Architektur wie Plastik eine ganz persönliche Sprache. Er hat wie keiner vor ihm der Architektur den Stempel der Persönlichkeit aufzudrücken verstanden. Sie ist nur Dienerin seines Willens, das gefügige Wachs in den eigensinnigen Händen des Genius. Aber das scheinbar Willkürliche, Regellose trägt doch noch das Gesetz in sich. Michelangelo war der Antipode der Vitruvianer, aber doch einer, der Vitruv mit der Achtung des Meisters vor dem Meister gegenübergestanden hat. In einem Briefe vom 7. Dezember 1532 schreibt der Kanonikus Giovanni Norchiati an Michelangelo, daß er mit seiner Vitruv-Übersetzung beschäftigt sei und nach Rom zu gehen beabsichtige, um die antiken Bauten für seinen Kommentar zu studieren. Michelangelo hat ihn hierbei unterstützt[8]). Und wer Michelangelos kapitolinischen Bau aufmerksam betrachtet, wird finden, daß er in der Durchführung der Säulen durch beide Geschosse und der beherrschenden Stellung des bekrönenden Gebälkes in der Gesamtlage mit Palladianischen Bauten nicht allzusehr kontrastiert.

Am nachdrücklichsten, zugleich am faßbarsten, machen sich die Wirkungen Vitruvianischer Lehren an Bramantes Kunst geltend. Das darf freilich nicht mißverstanden werden. Die Einwirkungen Vitruvs sind in ihrer Art bei Alberti und Bramante zum Teil sehr verschieden. Das lag in der Natur der Sache.

Man wird finden, daß die Künstler der Renaissance, die von Vitruv bezw. Alberti ausgehen, eine Reihe von Eigentümlichkeiten in ihrer Kunst aufweisen, durch die sie bis zu einem gewissen Grade in Gegensatz zur Frührenaissance treten. Zunächst werden die Formen kräftiger, monumentaler, die Proportionen, namentlich in den Gesimsen feiner und richtiger abgewogen. Dazu kommt eine Vorliebe für die Säule. Die Bedeutung, zugleich aber auch die Gefahr der Vitruvianischen Lehren, wird durch nichts deutlicher als durch einen Vergleich der Fassade der Pazzikapelle Brunellescos in Florenz mit der von Sant' Andrea in Mantua, die Alberti entworfen hat. Hier die feinsinnige, vom Zweck geborne Anlage, freilich nicht ganz frei von proportionellen Fehlern und jener zauberischen, kindlichen Befangenheit der erwachenden Kunst; dort eine, wie Burckhardt sich ausdrückt, erzwungene, griechische Tempelfront, der mit ihren Säulen

7) S. Burckhardt, Gesch. d. Renaissance in Italien, 1891, 46ff.

8) Siehe Thode: Michelangelo und das Ende der Renaissance, I. 424. Frey, Briefe 334. Bemerkenswert ist, daß Michelangelos Marmortechnik auffallend immer mit der Lehre Albertis übereinstimmt. Quellenschrift f. Kunstgesch., Bd. XI, S. XXXIV.

und Giebeln jeder rationale Bezug zur drei-schiffigen Anlage der Kirche fehlt. Man sieht deutlich, wie Vitruv von Alberti mißverstanden wurde. Verlangte doch der Römer, daß der Zweck die Form geben soll, daß die Art des Inneren im Äußeren sich auszudrücken habe. Bei Alberti war eben noch die klassizistische Form die Hauptsache, und als Quattrocentist zerbricht er sich über den inneren Organismus des Bauwerkes nicht den Kopf und dies trotz des klar ausgesprochenen Strebens nach einer strengen, organischen Einheit der Fassade.

Bramante dagegen ist nicht nur künstleriseh, sondern auch in seinem Verhältnis zu Vitruv ein anderer. Der Tempietto, den er im Auftrage des spanischen Königs auf San Pietro in Montorio errichtete, erscheint wie ein freies Gedicht in Marmor auf die Prosa Vitruvs im achten Kapitel des vierten Buches, in dem er über die Peripteroi der Rundbauten spricht. Zum erstenmal erscheint die dorische Ordnung des Gebälkes hier in reiner Form, nachdem sich das ganze Quattrocento von den eigensinnig steilen Linien des Triglyphenfrieses mit auffälliger Scheu ferne gehalten hat. Durch die Einwirkung des Vitruv begann man in der Verwertung antiker Vorbilder kritisch zu werden, und jene wundersamen architektonischen Dekorationen, die die Architekturen des Marzuppini-Grabmals in Santa Croce zierten, wurden nun durch den historisch-kritizistischen Geist verdrängt. Zu diesen hierin epochemachenden Persönlichkeiten gehört Bramante. Doch darf man gerade bei ihm den Einfluß vitruvianischer Ideen nicht überschätzen. Bramante hat in seinen Arbeiten in Mailand, voran in San Satiro dem volkstümlichen Geiste norditalienischer Renaissance-Architekturen reichliche Konzessionen gemacht. Allgemein gesprochen ist freilich in diesem Einleben des Urbinaten in eine ihm doch relativ fremde Formensprache, eine Überschreitung der nationalen oder besser lokalen Grenzen der Kunst zu erkennen. — In dieser Hinsicht ist ihm nun derjenige, der zumeist als Bramantes Schüler gilt, Lionardo da Vinci, durchaus verwandt.

Als Lionardo sich um das Kuppelprojekt des Mailänder Domes bewarb, hat er nicht, wie die zeitgenössischen und späteren Baumeister in naiver oder wenn man will, roher Weise, neben den Formen der Vergangenheit, rücksichtslos und unvermittelt, die eigenen baulichen Absichten in seinem Kuppelbau verwirklicht, sondern der gotischen Architektur sich bedient, und die Form nur mit Rücksicht auf die Umgebung erdacht. Wie so vieles, hat Lionardo auch einen Traktat über die Architektur geplant. Leider ist dies fast das einzige, was wir darüber wissen. Immerhin können wir aus der Tatsache, daß Lionardo in fast all seinen Traktaten von Alberti bis zu einem gewissen Grade abhängig ist, schließen, daß er auch in der Theorie der Baukunst Albertis Ansichten nahe stand. Doch hätte er sicherlich in seiner Bau-Ästhetik den historischen Standpunkt ähnlich wie Vitruv mehr



betont; denn als Forscher wollte Lionardo nicht, wie Alberti, den Bruch mit der Vergangenheit.

Lionardo war Architekt und er rühmt sich dessen wiederholt. Von einer wissenschaftlichen Disputation vor dem Herzog von Mailand heißt es, daß ihr »der scharfsinnigste Architekt und Ingenieur und neuer Sachen kundige Erfinder Lionardo beigewohnt habe«.

Von Lionardos Architekturtheorien wissen wir freilich nichts. Daß die in den einzelnen Codices in Mailand, Paris und London erhaltenen Skizzen die engste Verwandtschaft mit den Skizzen Bramantes besitzen, will deshalb nicht viel sagen, weil es sich hier zumeist um mailändische Bauten handelt, bei denen die traditionellen Formen berücksichtigt erscheinen. Dazu sind die Zeichnungen zumeist so flüchtig und klein, daß wir von Detail und Proportionen keine Vorstellung erhalten. Immerhin nahe genug muß er als Architekt Bramante gestanden haben. In einer seiner flüchtig hingeworfenen Notizen, in denen er durch Worte ein Historiengemälde zu skizzieren scheint, kennzeichnet er die Architektur mit den Worten »Gebäude des Bramante«.

Da wenige Jahre, nachdem Vitruvs Bücher im Drucke erschienen, der Freund Lionardos, Luca Pacioli, nach dem Muster des Römers, sein Werk: »De divina proportione« herausgibt, kann jedenfalls kein Zweifel darüber bestehen, daß Lionardo mit Vitruv bekannt war und auch von seinen Theorien beeinflußt wurde. Wie weit, entzieht sich zunächst noch unserer Kenntnis. Wie Vitruv, so macht auch Lionardo Vorschläge zu Stadtanlagen, und wie bei diesem, beherrscht das praktisch-technische Moment ganz seine Ideen. Von den malerischen Stadtanlagen des Alberti hören wir nichts mehr. Aber von Trottoirs, Kanalisierung, Gruppierung der Häusertrakte nach der praktischen Seite usw., und wenn Lionardo seine Ideen hätte verwirklichen können, wäre ein Städtebild entstanden, das der modernsten deutschen oder amerikanischen Stadt recht ähnlich hätte sehen müssen. Freilich Schematismus und Akademismus wies Lionardo weit von sich.

Weit mehr als dieser Riesengeist gehört Raffael dem Kreise jener, von Vitruv ausgegangenen, theoretisierenden, antikisierenden Richtung an. Er muß mit Bramante als der eigentliche Klassiker der freieren Richtung derselben betrachtet werden. Der Tempietto, der ebenso wie auf der analogen Schöpfung Peruginos, auf dem Sposalizio Raffaels im Hintergrunde erscheint, geht möglicherweise auf die Intentionen Luciano da Lauranas zurück, mit dessen Kunst dieses noch etwas zierliche Bauwerk die innigste Verwandtschaft hat[9]).

9) In die Anschauungen, die am urbinatischen Hofe über baukünstlerische Probleme herrschten, ist der bekannte Brief Federigos vom Jahre 1468 bezeichnend:

Erst in Rom kommt Raffael ganz unter den Bann Bramantes des großen Schülers Lucianos. In der Predigt Pauli in Athen kopiert er fast den Tempietto des Bramante und in der wundervollen Halle der Schule von Athen in den Stanzen des Vatikans läßt er mit dem Pinsel die Ideen Bramantes für Sankt Peter vor unseren Augen erstehen. Ähnliches gilt natürlich auch von seinen Palästen, voran der Fassade des ehemaligen Palazzo dell' Aquila in Rom. Er war der erste Generalkonservator der antiken Monumente Roms, die man bis dorthin mit unglaublichem Vandalismus behandelt hat. Die wissenschaftliche Schätzung der in Trümmer geschlagenen Kunstwerke ging mit der Wertschätzung und dem Studium der theoretischen Schriften des Vitruv Hand in Hand. In einem Briefe führt Raffael selbst an, was er dem römischen Schriftsteller verdanke. Es war kein Zufall, daß dieser Brief aus dem Jahre 1514 an den Grafen Castiglione, den Theoretiker des gesellschaftlichen Lebens gerichtet war. »Ich möchte gerne die schönen Formen der antiken Gebäude wiederfinden, weiß aber nicht, ob mein Flug nicht ein Icarus-Flug sein wird; Vitruv gibt mir viel Licht, aber nicht so viel als genug wäre [10]).« Wie uns Calcagnini berichtet, hat sich Raffael von Fabio Calvi den Vitruv übersetzen lassen, wobei es in den daran sich knüpfenden Disputationen trotz aller Begeisterung freilich auch nicht an Widersprüchen gefehlt hat. Raffael fühlte sich eben noch stark auf dem Boden eigener Kunst.

Peruzzi plante eine Herausgabe der antiken Denkmäler Roms und nach Vasari entwarf er den Dom von Carpi nach den Regeln des Vitruv.

Inzwischen war die Kunst in Italien allerorts zur höchsten Blüte gelangt. Rom war das Erbe der florentinischen Kunst zugefallen und der Glanz der ewigen Stadt überstrahlte zum zweitenmal die Welt. Das mußte in erster Linie die lokale Kunst büßen, an der Italien im Quattrocento so unendlich reich war.

Rom zog alle Künstler an, und von Rom aus zogen sie mit römischen Ideen wieder hinaus. Die Kunst war ebenso wie das Denken kosmopolitisch geworden. Im Jahre 1486 hatte Pico della Mirandola noch in Rom seine denkwürdige Rede von der Würde des Menschen gehalten. Der Mensch in seiner Schönheit und Würde stand im Mittelpunkt der Betrachtung, und noch in Lionardo klingt diese berauschende Lehre von einem antiken Gottmenschentum nach. »Der Mensch kann alles aus seiner

---

»Die Architektur ist gegründet auf Arithmetik und Geometrie, welche zu den vornehmsten unter den sieben freien Künsten gehören, weil sie den höchsten Grad von Gewißheit in sich haben.« Gaye, Carteggio, I, 214 vgl. 274.

[10]) »Vorrei trovare le belle forme degli edifizi antichi, ne' so se il volo sara d' Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.« Bottari, lettere pittoriche, I, 52.



Kraft.« Nun weitet sich der Blick und Geist, man erkennt die großartige Einheit des Universums, die Unbegrenztheit von Raum und Zeit. Durch die Entdeckung des Kopernikus tritt die Erde und mit ihr der Mensch aus der ihr zugewiesenen Stellung heraus. Die alte Weltanschauung stürzt und Giordano Bruno ist der erste, der die ästhetische Harmonie des nun zum Unendlichen erweiterten Weltganzen erkennt. In ihm erhält der Neuplatonismus der römischen Kaiserzeit eine neue Form. Über die Individuen und die Nationen hinweg schreitet der Kosmopolitismus, und wie Wissenschaft und Philosophie, nahm auch die Kunst ein kosmopolitisches Gepräge an, für das naturgemäß das geistige und künstlerische Zentrum der Welt, Rom, tonangebend blieb. Man ging vom Humanismus zur Wissenschaft über und in diesem Augenblick wird Vitruv zum Dogma erhoben.

Der Zeitgeist drängte von selber dazu, nach einer allgemeinen, feststehenden Formel für die Kunst zu suchen. Im »Cortigiano« wurde die Norm für Anstand und Sitte gefunden. Wie in der Philosophie auf Plato und Aristoteles, so griff man auch auf dem Gebiete der Baukunst zu dem Vorbild, das ja ohnedies seit langem die Geister beschäftigt hatte, Vitruv. Auf dem Gebiet der Baukunst tat man das gleiche wie in der Dichtkunst, indem man von der mehr individuellen Reproduktion zur Imitation überging.

Ins Jahr 1521 fällt die Übersetzung Vitruvs von Cesare Cesariani, 1536 folgte die von Giambatista Caporali. Im Jahre 1542 endlich erfolgte die Gründung der vitruvianischen Akademie, in der nun bezeichnenderweise nicht die Künstler, sondern Gelehrte und Humanisten die führende Rolle spielten. Wie Claudio Tolomei berichtet, war beabsichtigt, nicht nur die antiken Bauten Roms, sondern ganz Italiens neu aufzunehmen. Mit der dogmatischen Verehrung der Schrift ging notwendigerweise auch die der Kunst Hand in Hand, und dies antiquarische historische Interesse schmiedete den Dolch, der der nationalen Kunst den Todesstoß versetzen mußte. Der vitruvianische Text ist Gesetz geworden, von dem abzuweichen man für Sünde hält. Hand in Hand damit geht das Erwachen des historisch-philologischen Geistes. Man hat Vergleiche darüber anzustellen beschlossen, inwieweit die antiken Bauten mit den Lehren Vitruvs tatsächlich übereinstimmen. Freilich war man naiv genug, zu glauben, daß diese Riesenarbeit in drei Jahren vollendet sein könnte. Grollend erhebt da Michelangelo sein Haupt. Er ist aus anderem Gusse. Dem individualistischen Gewaltmenschen, der über das Erbe Donatellos wachte, war dies Treiben ein Greuel. Er wollte mit seiner Faust, wie er sagt, die Ketten und Schlingen wieder zerreißen, welche man hier der Baukunst anzulegen sich bemühte. Denn er für seine Person halte sich weder auf ein antikes noch

auf ein modernes Gesetz verpflichtet [11]). Aus ihm spricht nicht nur der Renaissance-Mensch, sondern auch der Vater des Barock, und siegreich hat sich seine Richtung in dem kommenden Jahrhundert und bei weitem großartiger neben oder besser gegen die akademische durchgesetzt. Er befreite freilich, wie zuerst Burckhardt meinte, die Kunst mehr als gut war.

Serlio ist der erste, der Vitruv als die unantastbare Bibel behandelt, die immer recht hat, selbst gegen die Antike und auch dann, wenn Augenschein und Erfahrung dagegen sprechen. Der, der anderer Meinung ist, ist Ketzer, und es ist höchst bezeichnend, daß Serlio am Schlusse seines Buches dell' architettura alle Vitruvianer mit Namen aufführt. In Rom konnten die Vitruvianer, trotzdem die Akademie dort gegründet wurde, nur wenig Boden fassen. Der Geist Michelangelos breitete noch ein Jahrhundert lang seine schützenden Fittiche über die ihm heilig gewordene Stätte seiner Wirksamkeit, und im römischen Barock redet man noch lange seine freilich nun zu laut gewordene Sprache. Auch Florenz blieb von dem Akademismus verschont.

Anders im Norden Italiens!

Die Phantasie und der schrankenlose Individualismus hat sich nirgends stärker ausgetobt wie hier. Man mag deshalb, des Formenüberschwanges satt, nur um so rascher ernüchtert worden sein und doppelt gerne die einfachen kühlen Formen der Vitruvianer begrüßt haben. Dazu kommt noch, daß hier das antiquarische Interesse stärker und früher auftritt als selbst in Rom und Florenz, und daß außerdem die Künstler bei weitem zahmer als die Gewaltmenschen der Arnostadt, seit langem erstaunlich objektive Betrachter antiker Reste waren. Ich verweise nur auf die Zeichnungen des Jacopo Bellini im Codex Vallardi in Paris. Selbst Mantegna beobachtet und verwertet die antiken Formen mit einer für eine solche individualistische Kraftnatur ganz erstaunlichen Objektivität. — Die Säule wurde mehr als je das dekorative Grundelement der vitruvianischen Renaissancekunst; sie galt aber auch am Gebäude als der Inbegriff höchster dekorativer Pracht und dies nirgends mehr als in Venedig, wovon schon die Portale an San Marco ein Lied zu singen wissen. — Nirgendwo in Italien wurde daher der neue vitruvianische Stil stärker und nachhaltiger verwandt, nirgends war er von so grundlegender, alles andere ausschließender Bedeutung wie in der Lagunenstadt. Hier und in der Umgebung von Venedig ist deshalb auch das Zentrum der vitruvianischen Renaissancekunst gewesen. Der erste, der sich als ausgesprochener Vitruvianer rühmt, war freilich ein Florentiner Jacopo Tatti genannt Sansovino. Jakob Burckhardt hat ihm das nicht vergeben

[11]) Siehe auch Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 42.



können, am allerwenigsten, daß er sich dabei zu starken Konzessionen an den heimischen Geschmack hat hinreißen lassen und, er meint deshalb, es müsse ihm bei großen Gaben des Geistes doch an wahrem Stolz gefehlt haben.

In seiner Biblioteca gegenüber dem Dogenpalast hat er zweifellos den prächtigsten Bibliotheksbau der Welt geschaffen, und es ist bezeichnend für Geist und Richtung der Zeit, daß bei Herstellung der Ecke des dorischen Gebälkes sich »das ganze antiquarische Italien aufregte« und der Sekretär der vitruvianischen Akademie sein Gutachten abgeben mußte[12]). Die Schönheit wird unter Kuratel gestellt. Fast zur selben Zeit, da das Papsttum, alle Kräfte zusammenfassend, ein neues großartiges, die Welt umklammerndes dogmatisches System gegen die individualistischen Tendenzen der protestantischen Kirche errichtete, begegnen uns auch in der Kunst diese starken Gegensätze, hier die dogmatisierende vitruvianische Akademie mit ihrem kosmopolitischen Klassizismus, dort der schrankenlose, nur auf seine eigene Kraft vertrauende Individualismus des Michelangelo. Die eigentlichen Klassiker der vitruvianischen Renaissance, deren Namen immer in Verbindung mit dem des Vitruv genannt werden müssen, sind von Geburt Norditaliener, Palladio aus venetianischem Land, in Vicenza geboren, und Giacomo Barozzi, nach seinem Heimatsort Vignola bei Modena genannt.

Erst jetzt, kann man sagen, wurde die Theorie des Vitruv mit all ihren guten und schlechten Konsequenzen in die Praxis übersetzt, und ebenso wie durch ihre Werke, so haben die beiden Meister durch ihre Schriften im Sinne Vitruvs auf Jahrhunderte gewirkt.

Der Trattato degli ordini des Vignola hat zwei Jahrhunderte die Architektur beherrscht und Palladios Regola degli cinque ordini d'architettura hat noch Goethe zum Verständnis der antiken Ordnungen erworben. Am 19. September 1786 schreibt er aus Vicenza von Palladios Schöpfungen: »Wenn man diese Werke gegenwärtig sieht, so erkennt man erst den großen Wert derselben; denn sie sollen ja durch ihre Größe und wirkliche Körperlichkeit das Auge füllen, und durch die schöne Harmonie ihrer Dimensionen nicht nur in abstrakten Aufrissen, sondern mit dem ganzen perspektivischen Vordringen und Zurückweichen den Geist befriedigen; und so sag ich von Palladio: er ist ein recht innerlicher und von innen heraus großer Mensch gewesen.«

Der Grieche tritt in ihm mit einer ehrenden Anerkennung vor den Epigonen. Freilich sind wir, die wir unmittelbaren Stimmungswerten gegenüber allen »schönen« Formen den Vorzug geben, die wir das Kämpfen und Ringen einer erwachenden Kunst lieber belauschen als uns der göttlich sichern Ruhe der fertigen Kunst erfreuen, geneigt, den absoluten künstleri-

[12]) Burckhardt, a. a. O.

schen Wert Palladianischer Fassaden niedriger einzuschätzen. (Übrigens ist auch der »absolute« Wert dieser Schöpfungen ein geringerer als man in Vicenza zumeist in vielfacher Hinsicht anzunehmen geneigt ist. Für ein feinsinniges Architektenauge muß Vicenza eine Enttäuschung sein.) Durch Palladio, erklärt Goethe, sei ihm Vitruv nähergebracht worden.

Auch Vignola scheint dem ersten großen Vitruvianer des Quattrocento, Alberti, zu folgen und ein Vergleich der Fassade der Kirche del Gesù in Rom mit Leo Battista Albertis Fassade von Santa Maria Novella in Florenz macht die Verwandtschaft der beiden Werke, zugleich aber auch den ganzen künstlerischen Fortschritt klar. Vignola klammert sich auch bei weitem nicht mit derselben Energie an die antiken Formen wie Palladio. Seine Formenwelt ist weniger pathetisch, feiner und zierlicher, und seine Säulengallerien geraten deshalb weit weniger in Widerspruch mit der Mauerfläche als in manchem der Privatpaläste Palladios in Vicenza, die in ihrer zu starken Betonung der Säule und der allein durch sie erstrebten Monumentalität fast an das Groteske streifen. Im Teatro Olimpico fühlte schon Goethe den tragischen Widerspruch zwischen den ins Grandiose gehenden Absichten und der erreichten Wirkung heraus. Von ähnlichen Widersprüchen ist auch Vignolas Hoffassade der Villa des Papa Giulio nicht frei, deren weit ausgedehnte Mauerflächen dimensional in keinem Verhältnisse zu der viel zu schwachen architektonischen Gliederung stehen.

Kühl und nüchtern geht die Wirkung vitruvianischer Akademiebauten zumeist von hart gezogenen und ineinandergeschobenen Linien der Architekturen aus. Immerhin sind Werke wie der kleine Palazzo Spada in Rom, der Rundhof von Caprarola oder der Palazzo Thiene in Vicenza bewundernswerte Schöpfungen von überraschender Schönheit und nur eines großen Meisters würdig. In Vignolas Akademismus erwacht auch stärker die historische objektive Betrachtung vergangener Stilepochen. Es würde hier zu weit führen, um die weitere Entwicklung der Akademie in Italien und ihr Ende bis über die Renaissance hinaus zu verfolgen. Wir müssen uns begnügen nur noch die Namen von Scamozzi, Giacomo della Porta, Martino Lunghi, Mascerino zu nennen, die teils theoretisch, teils praktisch den Bahnen der vitruvianischen Akademie gefolgt sind. Mit der Kunst der Renaissance, die nun ihren Siegeszug über ganz Europa antrat und mehr als ein Jahrhundert mit ihren Ideen befruchtend wirkte, begann auch die vitruvianische Akademie in Theorie und Praxis ihren Einfluß allerorts auszuüben. Schon Fra Giocondo las in Frankreich einem Seigneur Philibert Vitruv vor, und Budaeus rühmt sich, Vitruv als Meister gehabt zu haben[13]).

[13]) S. Baschet, Les archives de la sérénissime république de Venise. Souvenirs d'une mission, Paris und Venedig, 1870. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, 1898, 40.

Durch Francesco di Giorgio ist Philibert de l'Orme mit Vitruvs Lehren bekannt geworden, und die Vorliebe für die theoretischen Schriften der italienischen Renaissance hat hier nicht wenig zur Blüte der Baukunst beigetragen[14].

Gleich unser größter Maler Albrecht Dürer wurde durch Vermittlung des Jacopo de Barbari mit den Theorien des Vitruv-Übersetzers Luca Pacioli[15] vertraut, und die zahlenmäßige Festsetzung des »göttlichen Werkes« hat ihn nicht nur sein Lebtag beschäftigt, sondern sie ist auch eine wichtige Grundlage seiner Kunst geworden. In den Worten: »das was von den m e i s t e n als schön gehalten wird, d a s wollen wir machen«, steckt schon ein starker Ansatz zu einem theoretischen Akademismus. Solche Ideen haben freilich bei den phantasiebegabten Landsleuten um so weniger auf einen fruchtbaren Boden fallen können, als er ja selbst ihrer Verwirklichung so ferne als nur möglich stand. Was die Baukunst der Renaissance in Deutschland im speziellen anbelangt, so war sie noch zu jung, um sich solche Fesseln schmieden zu lassen. Überhaupt setzte man hier nicht so leicht Theorien in die Praxis um. Wie wenig theoretische Erwägungen praktischen Erfolg hatten, zeigen die Schriften des Erasmus von Rotterdam, und wie unpraktisch die Vertreter religiöser Theorie verfuhren, zeigt das Leben Martin Luthers. In der Bibliothek des deutschen Baumeisters fehlten zwar Vitruv, Palladio und die Bücher der Renaissancearchitekten nicht, aber sie wurden mehr zum Studium der Geometrie und Perspektive oder zur Entlehnung einzelner Bauformen benutzt[16]. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts macht sich die Einwirkung der Lehren der vitruvianischen Akademie allgemeiner geltend, in erster Linie an dem hervorragendsten Architekturwerk, das auf deutschem Boden steht, dem Friedrichsbau in Heidelberg. Hier kommt die Nüchternheit und Einfachheit palladianischer Kunst, freilich mit der bei einer so stark entwickelten germanischen Formenphantastik gebotenen Einschränkung, ziemlich deutlich zum Ausdruck. Die Pilaster, das Hauptmotiv der Dekoration, ziehen sich in einer geraden Linie durch die drei Geschosse hin. Die Vergröberung und Kühle der Details, die vertikale Tendenz und der auffallend strenge Organismus der Fassade sind alles Einwirkungen des italienischen Akademismus, der freilich in einer im Grund so durch und durch ganz aus dem Volkstümlichen herausgewachsenen Kunst auch hier nur in bedingter Weise zum Durchbruch kam. Reiner und

---

[14]) Geymüller, a. a. O., 45.

[15]) Siehe Heyd, Handschriften und Handzeichnungen Schickhardts, 1902, S. 335 f. Baum, Charakterisierung der deutschen Renaissancebaukunst. Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F. XX. H. 7 S. 151.

[16]) Siehe Hans Klaiber, Beiträge zu Dürers Kunsttheorie, 1904.

nachhaltiger dringen die Ideen Palladios und Vignolas erst im 17. Jahrhundert in unser deutsches Vaterland ein.

Nirgends aber in Europa fanden die Palladianischen Formen weiteren und tieferen Eingang als in Holland, das im 17. Jahrhundert in religiöser wie politischer Hinsicht sich seine Selbständigkeit errungen hatte.

Ich muß mir hier versagen, auf das interessante Kapitel der Einwirkung vitruvianischer Ideen auf die holländische Baukunst wie die Bedeutung der vitruvianischen Akademie für die französische Renaissance einzugehen. Schon unter Franz I. sind die Künstler Frankreichs mit Vignolas und mit Vitruvs Baukunst sehr vertraut geworden [17]).

Auch für die Baukunst unseres Jahrhunderts ist Vitruv eine Zeitlang der Eideshelfer gewesen. In dem Empire erscheint nach den Orgien des Barock und Rokoko der Geist Vitruvs in neuer Gestalt, eben zu derselben Zeit, als Napoleon seine Adler über ganz Europa führte und nach einem europäischen Einheitsstaat strebte, die kosmopolitischen Tendenzen in der deutschen und französischen Literatur sich wiederum breit machten, und Hogarth, Burke, Mengs u. a. ihre neuen Theorien der Linie entwickelten. Noch einmal stimmt die Antike ihren Sirenengesang an. Die Wirkung war nicht von allzu langer Dauer. In den Stürmen der Revolution sind auch schließlich diese Fesseln wieder abgestreift worden. Diese Renaissance des 19. Jahrhunderts stand auf den tönernen Füssen des Gedankens. Sie war nur ein Lasttier, um die Säcke der Weisheit tragen zu helfen, eine bildliche Exemplifikation kunsttheoretischer Probleme. Das Bildungsphilisterium hatte die Vormundschaft über die Künste übernommen und die im 18. Jahrhundert so wonnig einherrauschenden Wogen in altväterlicher Fürsorge geglättet, um die nach einem neuen Laufe drängenden Fluten wenigstens für einige Zeit in das ausgefahrene sichere Bett der Vergangenheit zu leiten. Vitruv war das Kompendium des Neoklassizismus auf dem Gebiete der Baukunst geworden. Das neunationale und individualistische Geschlecht aber hat ihn dann wohl für immer entthront.

Vitruv ist in der Geschichte der Kunst immer eine Art Mene-Tekel des Zeitenwandels, dessen Verlauf die Idee des Kosmopolitismus sei's auf künstlerischem oder politischem Gebiete, sowie der erwachende historische Geist bestimmt. Den wunderbaren unfaßbaren Zauber der antiken Kunst durch das Nadelöhr des Gedankens zu ziehen, war das heiße Verlangen vergangener Jahrhunderte, die den ewigen Schatz der Antike zu einem Allgemeingut auf dem Wege der Theorie sich zu machen bemühten. Das war der große Irrtum der Zeiten, vor dem wir heute für immer bewahrt sind. Die nebelhaft romantische Hülle, die die antike Kunst umgab, ist seit den Tagen Lord Elgins vor den griechischen Originalen durch die kunsthistorische

[17]) Siehe Willich, Vignola, Straßburg, 1906.



Wissenschaft zerrissen worden. Durch die Klarlegung der Geschichte der Entwicklung dieser Kunst haben wir gelernt, daß auch diese Kunst Blüte und Verfall kennt, daß auch sie nicht unfehlbar ist, gewissermaßen ihre sterbliche Seite hat. Der historisch-kritische Geist sieht auch in der antiken Kunst nur den ewigen Wechsel individuellen Geschmackes persönlichen Gefühls, sieht im ganzen den charakteristischen Ausdruck einer Weltanschauung, einer Weltanschauung von grandioser Einseitigkeit, die aber um dessentwillen nicht die seine sein kann. Die Antike ist uns heute eine zwar gewaltige Epoche, aber eben nur eine Epoche in der Geschichte der Menschheit. Wir fühlen uns mit ihr verbunden wie die Frucht mit der Blüte. Indem wir in das tiefste Geheimnis ihres Wesens eingedrungen sind, bewahrten wir unsere eigene Kunst vor einer Veräußerlichung ihrer Formen. Das gilt wie für die Antike auch für die Renaissance. Noch Boucher hielt es für nötig, seinen Schüler Fragonard vor Raffael und Michelangelo zu warnen und wie viele Künstler am Anfang des 19. Jahrhunderts, die in der Renaissance nur die Vollendung antiken Kunstwollens sahen, haben sich an der italienischen Kunst die Finger verbrannt. Wir suchen nicht mehr nach einer begrifflich erfaßbaren Schönheit, sondern wir versuchen das individuelle Leben der Menschheit in seinen tausendfachen Schattierungen zu erfassen und das Ewige von dem zeitlich Bedingten zu sondern, um die Sprache der eigenen Zeit verstehen zu lernen. Wir wissen, bei den Toten ist der Schlüssel zu suchen, der zum klaren Verständnis der Kultur der Lebenden führt. Deshalb brauchen wir nicht wie Odysseus die Ohren vor der fremden Schönheit zu verstopfen, wir können heute Augen und Ohren vielmehr nicht weit genug aufmachen.

Über einige altitalienische Zeichnungen in der Königl. Graphischen Sammlung zu München.

Von **A. von Beckerath.**

Als ich im vorigen Oktober in München war, besuchte ich wie immer das Kgl. Kupferstichkabinett (die jetzige Kgl. Graphische Sammlung) und war sehr erstaunt und erfreut, im zweiten großen Ausstellungsraum eine nach den neuesten Ansprüchen wohlgeordnete Ausstellung alter italienischer Zeichnungen zu finden.

Viele liebe Bekannte sah ich wieder, aber auch vieles, das ich nicht kannte, oder das meinem Gedächtnis entschwunden war. Im ganzen eine stattliche Anzahl klassischer Zeichnungen.

Die Ausstellung war durch den Konservator, Herrn Dr. Weigmann, mit vielem Geschmack und mit Kenntnis gemacht worden. Herr Dr. Weigmann war so freundlich, mich bei der Besichtigung zu begleiten, meine vielfachen Fragen zu beantworten und mir einige Zeichnungen herauszunehmen, was sehr erwünscht war.

Denn diesem neuen Ausstellungssaal, wenn er Raum genug hat, fehlt es an genügender Beleuchtung, weil er das Licht erst aus zweiter Hand erhält.

Der weitgrößte Teil der graphischen Sammlung stammt aus Mannheim. Zur Feier der vor 150 Jahren stattgehabten Übersiedlung nach München hat Herr Direktor Pallmann eine Geschichte der Sammlung geschrieben, die eben veröffentlicht worden ist.

Ich nahm mir vor, über das erfreuliche Ereignis dieser Ausstellung etwas zu schreiben, in Ergänzung des Aufsatzes, den Dr. Weigmann über die Ausstellung schreiben wollte (der mittlerweile im ersten Heft 1909 der Leipziger Monatshefte für Kunstwissenschaft publiziert worden ist).

Zitiert in meinem Aufsatz sind:

Wilhelm Schmidt, Publikation der Münchener Zeichnungen;
Morelli, die Münchener Galerie 1891;
Frey, Zeichnungen Michelagniolos;
Knapp, Perugino;
Ferri, Katalog der alten Zeichnungen in den Uffizien;
Berenson, Florentine Drawings;



Weigmann, Leipziger Monatshefte;

Meder, Albertina-Publication.

Michelangelo.

Echte Zeichnung Michelangelos aus seiner frühesten Zeit, nach dem Petrus in Masaccios Fresko Christus und die Apostel in der Brancacci-Kapelle, Feder und Rötel, nicht gut erhalten, oben und unten rechts je ein nackter Arm von späterer Hand, Berenson Nr. 1544, Schmidt 453, Frey Tafel II.

Morelli p. 151 schreibt, daß die in München Michelangelo und andern großen Künstlern zugeteilten Blätter wenig Vertrauen erwecken. Zu Tafel I Frey, dem schönen Blatt im Louvre aus der gleichen Frühzeit wie das in München, wird bemerkt: Nach Morelli, Kunstchronik 1891/92 nicht von Michel Angelo »Wertlos«.

Diese Lapsusse des großen Kritikers bez. klassischer Handzeichnungen sind Berenson, der sonst alle derartigen vielfachen Irrtümer seines verehrten Lehrers mit Andacht in seinem großen Werke notiert hat, leider entgangen.

Angeblich Raffael.

Schmidt: mit dem Silberstift vorgezeichnet, mit der Feder nachgezeichnet.

Auf der Vorderseite des Blattes, Studie zu dem hl. Ambrosius in der Disputa. Während auf dem Fresko der rechte Arm des Heiligen auf einem Buche ruht und die leicht erhobene rechte Hand die mehr erhobene linke Hand in adorierender Bewegung akkompagniert, ruht auf der Zeichnung der rechte Arm auf dem Knie und hält ein Buch in geschlossener Hand.

Im Fresko hält der neben Ambrosius sitzende hl. Augustinus gerade so Arm, Hand und Buch.

Im Fresko ist die linke Seite des Ambrosius durch den neben ihm sitzenden Antonius verdeckt. In der Zeichnung ist Ambrosius nur so weit skizziert, wie er im Fresko erscheint. Die linke Seite fehlt also.

Aus diesem Umstand allein kann man wohl schließen, und mit Fug und Recht, daß die Zeichnung nicht für, sondern nach dem Fresko gemacht worden ist.

Den oben angeführten Umstand, »die Veränderung des rechten Arms«, könnte man eventuell zugunsten der Originalität der Zeichnung geltend machen.

Aber zuungunsten der Zeichnung sprechen laut die leblosen Umrisse der Figur, die schlecht gezeichnete ausgestreckte Hand und die ungelenken Schraffierungen, die Raffael nicht zuzutrauen sind.

Die Zeichnung ist sehr schlecht erhalten, durch Überzeichnungen entstellt, unten links beschnitten.

Morelli hält beide Zeichnungen von »Raffael« mit Kohle vorgezeichnet und von einer etwas späteren Hand, wie es scheint, mit der Feder übergangen und entstellt, beide Zeichnungen sind als verloren zu betrachten.

Mit der Zeichnung auf der Rückseite, die einen knienden, betenden jungen Mann darstellt, ist es jedenfalls so schlimm nicht, wie mit der Zeichnug auf der Vorderseite. Diese Federzeichnung ist ganz gut erhalten und in jeder Beziehung besser wie die andere, nicht ohne Frische und Lebendigkeit; sie erinnert an Raffaels Zeichnungsmanier zu dem Parnaß, aber ohne des großen Künstlers Gefühl und Können.

Eine Vorzeichnung mit Silberstift (nach Schmidt), oder eine solche mit Kohle (nach Morelli) im Zusammenhang, so daß danach die Autorschaft Raffaels zu beurteilen ist, kann ich auf beiden Seiten nicht entdecken.

Der Ambrosius ist nach Raffael, der Jüngling von einem Schüler Raffaels gezeichnet worden.

Gaudenzio Ferrari.

Engelglorie, Teilentwurf (Segment) für die Ausschmückung einer Kuppel, interessante, bedeutende Zeichnung (weißgehöhte Federzeichnung).

Im Novemberheft der Rassegna d' arte 1908 bespricht Herr Frizzoni ausführlich und mit gewohnter Kompetenz diese Zeichnung; er hält sie für eine primitive Studie für die berühmte Dekoration der Kuppel in Saronno. Das kann ja sein, ich möchte nur bescheidentlich dagegen einwenden, daß der Umstand, daß die Zeichnung für eine Dekoration in Segmenten gemacht worden ist, während in der Kuppel in Saronno die Engelglorie ohne jede Einschränkung hin- und herwogt, doch schwerer ins Gewicht fällt, als Frizzoni anzunehmen geneigt ist. Auch kann ich die einzige annähernde Ähnlichkeit zwischen der Gruppe der drei Engel, die singend zusammen in ein Buch sehen, die Frizzoni anführt, nicht für gleich erheblich halten.

Weshalb soll der Künstler vorher eine Einteilung in Segmenten machen, wenn er sie in der Ausführung nicht beibehalten hat?

Francesco Morone.

Stehender Apostel (?) mit langem Bart, die rechte Hand dozierend erhoben, in der linken ein Buch.

Weißgehöhte Tuschzeichnung. Ich glaube, daß diese Zeichnung von Francesco Morone sein kann. Zum Vergleich beziehe ich mich auf die zwei stehenden Figuren in Rötel in der Albertina, Meder Nr. 181, und auf das Bild im Kaiser Friedrich-Museum Nr. 46 B; die Zeichnung ist mehr Modell als Charakterstudie.

Giuliano Bugiardini (unter Franciabigio), weißgehöhte Sepiazeichnung. Madonna mit Kind. Auf der Rückseite ältere Aufschrift »Bugiardini«.



Dieser Künstler, von dem so viele Bilder existieren, ist als Zeichner fast introuvable (siehe meinen Artikel gegen Berenson, Repertorium 1905 p. 112).

Diese Zeichnung, die sein Wesen vollständig wiedergibt, halte ich für eine echte, charakteristische Zeichnung des »amico di Michel Angello« breit und routiniert.

Raffael di Montelupo, Federzeichnung (unter Michelangelo).

Eine bekleidete und eine nackte Figur, Berenson Nr. 1647. Echte Zeichnung Montelupos.

Die Zeichnungen der Venetianischen Schule in München sind nicht von Bedeutung, obgleich die großen Namen der Schule vertreten sein sollen. Der hübsche Studienkopf unter »Kreis Paul Veronese« ist vielleicht von Giuseppe Salviati.

Der andere Studienkopf unter »Veronese« vielleicht von Carletto (Veronese) Cagliari.

Vorzüglich ist der Kopf eines Imperators von Jacopo Tintoretto und ganz hervorragend

Jacopo Tintoretto.

Kämpfender Krieger zu Pferd heransprengend, den blanken Säbel in der Rechten, in der Linken den Schild, sich nach links herüberbeugend. Reiter und Pferd wie aus einem Stück, groß und machtvoll, von momentanster Wirkung, worin der Meister unübertrefflich ist. Unten zwei Beine eines liegenden Kriegers. Schwarze Kreidezeichnung. In den Schlachtenbildern im Dogenpalast habe ich das Motiv dieser Zeichnung nicht finden können.

Angeblich Sodoma.

Krönung der Jungfrau in einer Lünette.

Weißgehöhte Federzeichnung.

Ich möchte diese schöne Zeichnung bis auf weiteres für eine echte Zeichnung Sodomas halten, sie ist ganz in seiner Art, wenn auch etwas trocken.

Vielleicht gehört sie zu dem Fresko der Krönung, auf der großen Treppe in Monte Oliveto Maggiore.

Sodoma.

Vermählung der hl. Katharina.

Karton, Kohlenzeichnung.

Ist ein famoses großes Stück, trotz seiner mangelhaften Erhaltung, neue Erwerbung.

Sodoma.

Skizzenblatt, Federzeichnung.

»Angeblich Mariotto Albertinelli.« »Altarbild der Heimsuchung, darunter Petrus heilt einen Kranken; Rückseite Altarentwurf mit Verkündigung.«



Die Heimsuchung mit Elisabeth kann nicht dargestellt sein, denn die Figur links ist ein Mann mit Bart und Stab. Ich vermute, daß die Begegnung an der goldenen Pforte (letztere fehlt allerdings) dargestellt sein soll. Der eben angekommene Joachim reicht der hl. Anna, die zwischen zwei Begleiterinnen steht, beide Hände. (Eine vortreffliche Skizze.) Oben in der Ecke, ganz klein, sitzt Joachim am Altar; nachdem er geopfert und gebetet hat, erscheint der Engel und gebietet ihm, zu Anna zurückzukehren. Der Rückweg ist sogar mit einigen Strichen angedeutet.

Ob die ausdrucksvolle Skizze unter der Begegnung, eine Krankenheilung und sogar eine solche durch Petrus darstellen soll, entzieht sich meiner Beurteilung. Man könnte auch an Loth und seine Freunde denken. Auf der Rückseite befindet sich in der Altarnische die Verkündigung, der Rahmen des Altars ist reich mit Heiligen in Nischen, Tondi mit Halbfiguren, oben mit zwei Propheten dekoriert. Darunter ist die Verkündigung kleiner und anders komponiert, wiederholt, zur Seite links sitzt ein trefflich skizzierter hl. Hyronimus. Die Fülle der geistreichen und phantasievollen Entwürfe auf beiden Seiten des kleinen Blattes lassen auf einen großen und begabten Künstler schließen, die Art der flüchtigen Skizzierung, die Typen, Sodoma als Autor vermuten.

Ich stütze mich namentlich auf die vielen flüchtigen Federskizzen in den Uffizien. Die Zeit wird die der Fresken in S. Anna in Kreta und in Monte Oliveto Maggioro sein, der besten und fruchtbarsten des Künstlers, von unerschöpflicher Phantasie.

Nachträglich finde ich, daß die Skizze zu einem Zyklus von Geschichten der Jungfrau gehört, die Sodoma in monochromen Darstellungen in S. Anna in Kreta ausführte.

Drei gut erhaltene Geschichten sind von Lombardi photographiert, die andern sind verletzt und fast zerstört. Diese Photographien stellen dar:

»Die Zurückweisung des Opfers Joachims.«

»Christi Abschied von seiner Mutter.«

»Die Geburt der Jungfrau.«

Fra Bartolommeos Zeichnungen sind bekanntlich in München reich an Zahl und vortrefflich in Qualität vertreten. Weigmann 7 und 8 hat über die Blätter der mittleren und späteren Zeit ausführlich geschrieben. Auch aus der früheren Zeit des Meisters sind schöne Zeichnungen vorhanden.

Mariotto Albertinelli.

Unter Fra Bartolommeo, Federzeichnung.

Die Madonna sitzend mit dem Kind zwischen hl. Lucia und hl. Sebastian (?). Ich halte diese höchst reizende kleine Zeichnung für eine Jugendzeichnung Albertinellis, sie erinnert mich lebhaft an das kleine, entzückende Flügelaltärchen im Museo Poldi in Mailand. Der Typus der Madonna ist



fast derselbe und weicht von dem des Frate ab. Auch die Schraffierungen stimmen mit denen des Frate nicht ganz überein und nähern sich mehr den in den Uffizien, Albertinelli zugeschriebenen Zeichnungen, Ferri 547 und 550.

Berenson Nr. 453 very sweet and early.

Rosso Fiorentino.

Musikanten auf einer Tribüne sehr frisch und lebendig, aus seiner späteren Zeit.

Weißgehöhte Kreidezeichnung.

Niccolo dell' Abbate.

Zwei Träger mit Bahre.

Weißgehöhte Tuschzeichnung.

Vortrefflich und kräftig, in effektvollem Chiaroscuro.

Bartolommeo Montagna.

Madonna mit ausgebreiteten Armen, zwischen zwei Engeln auf Wolken stehend, Tuschzeichnung.

Echte, seltene Zeichnung des großen Künstlers, in der Mache stimmt sie ganz mit dem bedeutenden Blatt in Lille überein. Thronende Madonna mit dem Kinde.

In den Verhältnissen ist die Madonna in München nicht gerade glücklich, sie ist, im Vergleich zu den Engeln, zu lang geraten, was durch ihren kleinen Kopf noch empfindlicher wird. Die Engel sind vortrefflich, ganz venetianisch.

Ich habe mich umsonst bemüht, ein Bild nach dieser Komposition ausfindig zu machen. Morelli p. 153.

D. Ghirlandajo.

Ein Bischof tauft einen jungen Mann in einer Basilika.

Bekannte, vorzügliche, echte Zeichnung. Bisterzeichnung. Berenson Nr. 885, Morelli p. 153.

Derselbe.

Zwei Männer im Gespräch.

Vortreffliche, schöne Zeichnung, aber ob von Domenico selber?

Silberstift weißgehöht.

Domenico Puligo.

Unter Franciabigio, Rötel, »Modellstudie eines stehenden Mannes«,

Dieser Mann ist offenbar ein San Rocco, mit seiner Linken zeigt er auf die Wunde am Bein, dann trägt er das Kostüm eines Ritters. Hübsche Zeichnung im Geschmack Andrea del Sartos, aber für ihn selber viel zu schwach. Ich glaube, daß Puligo der Autor ist, was auch Berensons Ansicht. Er führt die Zeichnung indessen unter Franciabigio Nr. 754 auf, annehmend, daß es eine der Figuren im Bild »ein Tempel des Herkules« von Franciabigio sein könne, was nicht der Fall ist. Berenson erkennt

nicht, daß der Mann ein S. Rocco ist und beschreibt die Zeichnung: »Study perhaps from the Model of a Gentleman in a short cloak, looking up.«

Schule Lorenzo di Credis.

Unter Lorenzo di Credi, kniender Jüngling, weißgehöht, Silberstift. Hübsche, sorgfältig ausgeführte Zeichnung, aber für Credi selber doch zu schwach und namentlich in der Zeichnung des Kopfes gänzlich von ihm abweichend.

Berenson Nr. 742.

Auf die ganz vorzügliche Zeichnung Andrea del Sartos, welche die Münchener Sammlung besitzt, hat Dr. Weigmann f. 8 mit beredten Worten hingewiesen.

Schule A. Pollajuolos.

Sitzender älterer Mann nach links.

Tusch- und Federzeichnung. Weigmann p. 8.

Der frühere Konservator des Kupferstichkabinetts in den Uffizien, Herr Carlo Pini, hatte in seinem Bureau, in Schubladen, etwa 100 Zeichnungen von ein und derselben Hand pêle-mêle durcheinander liegen. Herr Pini behandelte diese Zeichnungen mit Geringschätzung, wofür schon die Aufbewahrungsart bezeichnend war.

Durch den Einfluß Morellis kamen diese Zeichnungen zu Ehren, sie wurden zum großen Teil in den Ausstellungsraum nach oben gebracht und als Schule Pollajuolos, in einzelnen Fällen selbst als echte Pollajuolos ausgestellt.

Sie haben in der Tat den Charakter von Kopien im Geschmack Pollajuolos. Die Umrisse sind hart, dick und roh. Die Modellierung aquarelliert, es kommen aber auch andere Techniken vor. Nach meinen Erfahrungen sind diese Zeichnungen in der zweiten Hälfte des Quattrocento nach Pollajuolo und andern Künstlern der Zeit gemacht worden. In Qualität sind sie verschieden, trotzdem sind sie durch das Gemeinsame, das sie haben, leicht zu erkennen. Die besten Blätter wird Herr Bonnat in Paris, in dem sogenannten Skizzenbuch von Pollajuolo, besitzen. Mit Vorliebe werden Naturstudien nach nackten oder bekleideten Figuren behandelt.

Einzelne dieser Zeichnungen in den Uffizien haben die Aufschrift Maso Finiguerra von späterer Hand. Diese bezeichneten Blätter unterscheiden sich in keiner Weise von den vielen andern nicht bezeichneten.

Maso Finiguerra war von 1458—1464 mit Antonio Pollajuolo assoziert. Dokumentierte, authentische, existierende Werke von ihm sind die Intarsien in der Sakristei im Florentiner Dom und in der Dom Opera, nach seinen Zeichnungen von Giuliano da Majano gemacht. Diese Zeichnungen waren Maso von der Dom Opera bestellt worden.

Die Intarsien sind bedeutende stilvolle Werke, die nichts mit den Zeichnungen mit der Aufschrift Maso Finiguerra zu tun haben.



Herr Colvin hat nicht beweisen können, in seinem Prachtwerk Florentine Picture Chronicle by Maso Finiguerra, London Quaritch 1898, daß die Zeichnungen in dieser Chronik, wie er behauptet, von Maso Finiguerra sind, noch daß die Zeichnungen in Florenz, auf die er sich bezieht, von diesem Meister sind. Eine treffliche Kritik von Dr. Paul Kristeller über das Werk von Herrn Colvin erschien im Repertorium 1899 p. 133.

Ferner von Berenson eine solche in einer Anmerkung Vol. I p. 31.

In Anbetracht des Meeres von Ungewissenheiten, auf dem wir nur zu häufig schiffen müssen, um die Autoren alter Zeichnungen zu eruieren, soll man alten Aufschriften, auch wenn sie nicht aus der Zeit der Entstehung der Zeichnung sind, alle gebührende Achtung zugestehen, ohne indessen die eigene Kritik in die Tasche zu stecken.

Im vorliegenden Fall kommt die Hand, welche die Aufschrift Maso Finiguerra geschrieben hat, noch in Aufschriften bei andern Zeichnungen in den Uffizien vor.

Ich vermute, daß der ursprüngliche Besitzer dieser Zeichnungen, vielleicht weil er von dem Zusammenhang von Maso mit Pollajuolo gehört hatte, oder weil er Vasaris Phantasien über den Ruhm Masos gelesen hatte, diese Aufschriften gemacht hat.

Sollte man mir diese Konjekturen vorwerfen, so antworte ich, sie bezwecken nichts anderes, als die Sachlage aufzuklären und verhindern jedenfalls keinen Besserwissenden, in dem Reich der Möglichkeiten weiter zu forschen.

Schule A. Pollajuolos, Federzeichnung.

Kreuzigung Christi.

Umständliche Darstellung mit vielen Figuren und lebhaft erzählten Einzelheiten, nicht ohne Ausdruck und Phantasie. Der Totaleindruck leidet aber durch die Überfüllung und durch den Mangel an Konzentration. Dann handelt es sich um ein kindliches, im Wachstum zurückgebliebenes Geschlecht. Die Perspektive ist mangelhaft.

Die Manier ist wohl die Pollajuolos aber in einem primitiven Zustand.

In den Uffizien sind vier Zeichnungen, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuz resp. die Beweinung darstellend, von derselben Hand, die Alessio Baldovinetti zugeschrieben werden, jedenfalls mit Unrecht, denn an diesen bedeutenden Künstler reichen sie bei weitem nicht heran.

Die Münchener ist wohl die beste von diesen Zeichnungen.

Antonio Pollajuolo.

Studie zu dem Reiterdenkmal Francesco Sforzas, angeblich früher in Vasaris Besitz, Bisterzeichnung auf dunklem gefärbtem Grund, schlecht erhalten.

Morelli p. 151, Berenson Nr. 1908.

Echte Zeichnung des Meisters von großer, monumentaler Auffassung. Das Pferd erinnert sehr an die Pferde, die im Hintergrund des Sebastianbildes in London heransprengen.

Pietro Perugino.

Ein gefesselter Jüngling, wird vor einen Richter geführt.

Silberstiftzeichnung auf präpariertem Papier, weißgehöht.

Diese schöne Zeichnung veranlaßt mich zu einem kurzen Exkurs über Perugino.

Über die Frühzeit Peruginos bis 1480, also bis zu seinem 34. Jahre, wissen wir weniger, als über die Frühzeit irgendeines andern großen italienischen Quattrocentisten.

1446 geboren, kam er jung nach Perugia in die Lehre, es ist zweifelhaft zu wem; von Fiorenzo mag er beeinflußt worden sein.

1472 schreibt er sich in Florenz in der compagnia dei pittori ein, also als Meister.

1475 malt er Fresken im Pal. Publico in Perugia, die untergegangen sind. 1478 führt er einen Freskenzyklus in Cerqueto aus, wovon bloß das Fragment eines hl. Sebastian erhalten ist.

1480 wird er mit den berühmtesten Malern Italiens nach Rom berufen, um die Cappella Sistina mit Fresken auszuschmücken. Er erhält den größten Auftrag auf sechs Fresken. Vor den andern berühmten Künstlern wurde er also besonders ausgezeichnet.

Von den drei erhaltenen Fresken führte er bloß die Schlüsselübergabe eigenhändig aus, die Ausführung der beiden andern überließ er seinem Schüler Pinturrichio. Die Schlüsselübergabe ist das erste und auch das größte Meisterwerk Peruginos.

Den großen Florentinern, Botticelli und Ghirlandajo und selbst seinem Landsmann Signorelli (der Feuer aus dem Stein schlug) gegenüber, ist Perugino, wenn nicht ein größerer, so doch ein anderer großer Künstler.

Mit ihm ist die umbrische Kunst eine Großmacht geworden, die durch seinen Schüler Raffael die Welt erobern sollte, mit und gegenüber dem größten Florentiner, Michelangelo.

Im Vergleich mit den überfüllten unruhigen, bunten Fresken der andern Quattrocentisten in der Sistina ist Peruginos Fresko übersichtlich gegliedert, ruhig und klar, gleich für den Beschauer verständlich, von strahlender Farbenpracht. Und letztere hat sich bis zum heutigen Tage erhalten.

Die eigentliche Schlüsselübergabe in Christus und Petrus ist schlicht und eindringlich geschildert.

Die gehaltene, seelenvolle Stimmung und Feierlichkeit geht auf die Apostel über.

An sie schließen sich an beiden Seiten vornehme Männer und Künstler in schöner Gewandung an, mit ausdrucksvollen, sinnenden Köpfen, die zu den schönsten des ganzen Quattrocento gehören und wegen ihres intimen Reizes nicht genug gepriesen werden können.

Die lange, vordere Figurenreihe ist nicht florentinisch komponiert, man könnte den Mangel an Konzentration, die paarweise Aufmarschierung der Protagonisten, tadeln. Perugino ist hier ganz Quattrocentist, nur auf das Einzelne bedacht, es so genau charakteristisch wie möglich zu machen.

Viel weniger im Bann seiner Zeit, vielmehr ihr voraus, ist sein Raumgefühl, die malerische Vereinigung der Figuren mit dem Hintergrunde.

Die vorderen Figuren stellt er vor einem Mittelgrund, einer großen hellen Bodenfläche, der durch Hintergrundarchitekturen und Landschaftsausschnitte rhythmisch begrenzt wird.

Von dieser hellen Bodenfläche hebt sich die Figurenreihe in wohltuender Klarheit und Weichheit ab.

Eine Menge kleiner (eigentlich zu kleiner) Figürchen spazieren, laufen, gehen auf dem Mittelgrund und unterhalten den Beschauer aufs angenehmste, dem bei ihrem Anblick ein Gefühl der Freiheit überkommt.

Noch habe ich nicht von der Zeichnung, dem Hauptgrund aller bildenden Kunst, gesprochen.

Die Zeichnung Peruginos in der Schlüsselübergabe ist höchst vortrefflich, wahrhaftig, lebenschaffend, von höchster Schärfe und Bestimmtheit. Bei aller natürlichen Anlage konnte Perugino seine Ausbildung als Zeichner nur in Florenz, der Kapitale der wissenschaftlichen und praktischen Kunstausübung erhalten, im Verkehr mit den dortigen großen Künstlern (um 1465—1480) oder als Lehrling derselben.

Vasari sagt, daß er in der Werkstatt Verrocchios mit Leonardo und Lorenzo di Credi gelernt habe, ferner daß er in Arezzo Geselle Piero della Francescos gewesen sei.

Genaues, Gewisses ist uns darüber nicht bekannt.

Indem ich hiermit den Exkurs über Perugino schließe, welcher einesteils bezweckte, dem geneigten Leser ins Gedächtnis zurückzurufen, welche hohe künstlerische und historische Bedeutung das Fresko der Schlüsselübergabe hat, was heute vielfach verkannt wird; andernteils zu rekapitulieren, wie wenig uns über den Werdegang des Künstlers bis 1480 bekannt ist, glaube ich das Interesse angeregt zu haben für die schöne Zeichnung der Graphischen Sammlung, die ich Perugino zuschreibe und ungefähr um 1470—1480 datiere.

Nichtreligiöse Stoffe hat Perugino nur selten behandelt, dazu gehören: die Decke des Cambio, die Bilder im Louvre, Kampf zwischen Liebe und Keuschheit, Apollo und Marsyas und unsere Zeichnung.



Das Sujet zu letzterer mag er Antonio Pollajuolo verdanken.

Im Britischen Museum befindet sich eine Kopie einer Zeichnung Pollajuolos »ein gefesselter Gefangener vor einen Richter gebracht«, acht nackte Figuren (Berenson Nr. 1906, mein Artikel im Repertorium 1906 p. 120).

Eine ganz ähnliche Komposition befindet sich in dem Sebastianbild A. Pollajuolos in London, dort als Relief in einem Rund gemalt, an dem Triumphbogen links.

Schmidt meint, daß der Mann zu äußerst rechts auf der Zeichnung eine freie Nachahmung der Zeichnung A. Pollajuolos im Louvre sei. Das kann sein (die resp. Zeichnung im Louvre wird von der neuern Kritik, Berenson Nr. 1949, in die Schule Pollajuolos verwiesen, eine echte Zeichnung ist sie jedenfalls nicht), denn eine derartige Stellung nackter Männer in gespreizter Beinstellung, vom Rücken gesehen, ist pollajuolesk, sie kommt aber auch früh mit Vorliebe bei Signorelli vor.

Die Darstellung der Vorführung des Gefesselten bei Pollajuolo ist eine leidenschaftliche, dramatische, aufgeregte, in vollem Gegensatz zu der Peruginos, der mehr ein intimes Seelengemälde gibt, bloß der vom Rücken gesehene Wächter zeigt mehr körperliche Bewegung.

Ebenso macht Perugino in seinem Louvrebild, Apollo und Marsyas, aus dem dramatischen, antiken Stoff ein heiteres Idyll.

Schmidt erinnern Kopf, Charakter und Beinstellung des Gefesselten an Perugino, das ist ja offenbar, ebenso die Übereinstimmung desselben mit dem Apollo (Zeichnung Peruginos zu Apollo und Marsyas in Venedig).

Da sind der Typus des Gesichts, Arrangement der Haare mit den Locken (natürlich ohne den Lorbeerkranz) fast identisch.

Nicht weniger peruginesk ist der Richter mit seiner Kopfbedeckung, letztere kommt im Cambio ganz ähnlich vor.

Die Körper aller vier Figuren, Gesicht, Arme, Beine, Bewegung, Ponderation sind peruginesk, was sich durch Konfrontierung mit dem Oeuvre des Meisters beweisen läßt.

Die Köpfe der zwei Männer, die den Jüngling festhalten, weichen etwas ab, sie sind wohl Reminiszenz an Pollajuolo.

Noch wesentlicher, eigentümlicher, bestimmender sind das innerliche Sentiment, die Innigkeit des sinnenden Ausdrucks, das harmonische Liniengefühl, das Raumgefühl.

Der Gefesselte selber, obgleich körperlich gut entwickelt, macht einen etwas femininen Eindruck; ohne Bedrücktheit ist er nicht, aber seine Schuld kann nicht groß sein. Er wird sicher freigesprochen werden, wie aus dem wohlwollenden, wenn auch forschenden Blick des Richters, einem Manne von vornehmem Äußern, im besten Mannesalter, hervorgeht. Mit nobler Armbewegung spricht er zu dem Angeklagten.



Der erste Wächter sieht sehr gelassen drein, er erwartet keine schlimmen Sachen.

Der andere Wächter (im Kontrast) ist teilnahmsvoller, neugierig erwartet er, was kommen wird. Ein Rhythmus, ein wohltuendes Raumgefühl waltet über der Komposition.

Der hölzerne Thron, auf dem der Richter sitzt, nimmt vielleicht etwas zuviel Platz in Anspruch, er ist aber mit ausgesucht feinem Geschmack entworfen, resp. gezeichnet und sehr charakteristisch für Perugino; ähnliche Throne, Tabernakel, Profilierungen finden sich in den Bildern im Vatikan, in Cremona, München, im Louvre.

Große Analogien bestehen zwischen unserer Zeichnung und dem Bilde im Louvre, Apollo und Marsyas und der Zeichnung zu diesem Bilde in Venedig, wie oben schon bemerkt.

Das herrliche Bildchen im Louvre trägt den Namen Raffael und ist seiner wohl würdig, es ist aber sicher von Perugino gemalt.

Knapp datiert es um 1505, was meines Erachtens viel zu spät ist, ich möchte es um ein Jahrzehnt früher datieren, im Bereich der Glanzzeit des Meisters, wozu es der Qualität nach, ja zweifellos gehört.

Die Zeichnung in Venedig müßte dann auch um 1495 etwa zu datieren sein. Ein Vergleich dieser Zeichnung mit der Münchener ist, um meine Vermutung zu beweisen, daß letztere vor 1480 zu datieren ist, sehr wesentlich.

Die Formgebung auf der Münchener Zeichnung ist von metallischer Härte und Schärfe, von größter Bestimmtheit bis in jedes Einzelne, echt quattrocentistisch, dagegen ist auf der venetianischen Zeichnung die Linienführung viel weicher und rundlicher, Härten sind ganz vermieden, die Schwellungen der Körper sind zart und flüssig, lebensvoller, aber auch flüchtiger.

Schmidts Klagen über den schlechten Erhaltungszustand der Zeichnung halte ich nicht für gerechtfertigt. In Anbetracht ihres hohen Alters ist die Zeichnung vortrefflich erhalten.



Die Tafelbilder, Gonfaloni und Fresken des Benedetto Bonfigli.

Von **Walter Bombe.**

(Schluß.)

Obgleich die Gonfaloni meist datiert sind, bieten sie in stilkritischer Hinsicht keine Handhabe. Eine Entwicklung des Künstlers an diesen Schöpfungen aufzuzeigen, die ihrer Entstehung nach einen Zeitraum von 18 Jahren umspannen, ist nicht möglich, da das Maß der aufgewendeten Sorgfalt ein zu verschiedenes ist. Das von der Tradition vorgeschriebene Thema, das die Darstellung einer Menge heterogener Dinge auf verhältnismäßig kleinem Raum bei mehrfach wechselndem Maßstab voraussetzte, erschien ihm wohl zu steril, als daß es ihn zu individuellerer Gestaltung hätte verlocken können.[40])

In der Hauptsache nach den alten Kompositionsprinzipien ist der Gonfalone von S. Domenico in Perugia aufgebaut, der 1494 auf Veranlassung der Beata Colomba für 20 fl. von einem Schüler Peruginos gemalt wurde.

Ganz oben thront Christus mit drei Pfeilen in der Rechten. Mit ihm in gleicher Reihe knien links die Jungfrau Maria, S. Giuseppe und S. Sebastiano, rechts der Täufer, S. Lorenzo und S. Ercolano. In der zweiten, mittleren Zone des Bildfeldes versendet links ein Engel die verderbenbringenden Pfeile, ein anderer, rechts, stößt sein Schwert in die Scheide, während ein dritter in der Mitte eine Tafel mit der Inschrift trägt: »Parce Domine, parce populo tuo«. Unten eine Ansicht von Perugia, und befremdend archaistisch, im Sinne der umgekehrten Perspektive des Trecento, dahinter die viel zu großen Gestalten der Betenden. S. Domenico und S. Caterina da Siena empfehlen die Gemeinde der himmlischen Gnade.

---

[40]) Die folgenden Bemerkungen über Gonfalonebilder anderer Meister sind aus einem Aufsatz des Verfassers in der Zeitschrift Augusta Perusia 1907 p. 1—7 zusammengestellt und hatten den Zweck, die bei Gelegenheit der Peruginer Mostra 1907 auf seine Veranlassung dort vereinigten Gonfalonebilder alter Zeit zu illustrieren. Da diese Ausführungen wohl nur wenigen Lesern des Repertoriums vor Augen gekommen sind, erscheint ihr Wiederabdruck am Platze.

Daß auch sonst umbrische Maler des Cinquecento das alte Kompositionsschema gelegentlich übernahmen, zeigt ein Gonfalone des Peruginoschülers Berto di Giovanni im linken Seitenschiff des Doms zu Perugia.

Oben sehen wir Christus mit Blitzen und gezücktem Schwert. Die Jungfrau Maria ist vor ihm in die Knie gesunken und hemmt seinen Arm. Seitwärts bittend S. Giuseppe und S. Costanzo. Ein Engel mit einem Cartello in der Hand, auf das die Madonna hinweist, trennt den himmlischen Vorgang von dem irdischen. Auf dem Cartello stehen die Worte: »Quomodo enim sustinere potero necem et interfectionem populi mei?« Unten erblickt man eine Ansicht von Perugia und davor viel gläubiges Volk. Einer aus der Menge hält ein Schriftband mit dem Motto: »Salus nostra in manu tua est, et nos et terre nostre tui sumus«. Das Bild stammt aus dem Jahre 1526.

Erinnerungen an die alte Form verwertet auch Perugino in seinem Gonfalone della Giustizia, von 1498. Hier sind Himmel und Erde noch streng geschieden: Oben die Jungfrau, umgeben von Engeln und Seraphim. Auf der Erde knien S. Francesco und S. Bernardino. Die Mitglieder der Brüderschaft sind auch hier in winzigem Maßstabe dargestellt; doch hat Perugino sie, um ihre Kleinheit zu motivieren, in den entfernteren Hintergrund gerückt. Ganz in der Ferne der übliche Landschaftsstreifen mit der Ansicht von Perugia.

Auf Peruginos Gonfalone der Brüderschaft di S. Pietro Martire, gleichfalls von 1498, vollzieht sich der himmlische Vorgang auf gleicher Ebene mit dem irdischen. Maria sitzt, von zwei Engeln begleitet, das segnende Kind auf dem Schoße, in sonniger Abendlandschaft. In der Ferne, betend, die weißgekleideten Mitglieder der Brüderschaft.

Alter umbrischer Tradition folgt auch Benozzo Gozzoli in einem großen Freskobilde, das er 1464 nach dem Erlöschen einer furchtbaren Pest für die Kirche S. Agostino in S. Gimignano gemalt hat. Zentralfigur ist der Pestheilige Sebastian, der auf einem Postament steht und unter dessen von zwei Engeln gehaltenem Mantel sich das Volk von S. Gimignano zusammendrängt, links Männer und Knaben, rechts Frauen und Mädchen. Von oben schleudert Gottvater Pfeile herab. Zahlreiche Engel neben ihm werfen gleichfalls Pfeile, die an dem Mantel des Heiligen abprallen und von anderen Engeln zerbrochen werden. Etwas tiefer als Gottvater knien Christus und Maria.

Der zürnende Gottvater findet sich bei Benozzo Gozzoli schon früher, auf dem Fresko in S. Francesco zu Montefalco, das die Begegnung zwischen S. Domenico und S. Francesco darstellt (nach 1452). Noch früher auf Fra Angelicos Darstellung des gleichen Gegenstandes in einem Täfelchen des Kaiser Friedrich-Museums. Benozzo wie Fra Angelico haben das Motiv

des zürnenden Gottes sicherlich in Umbrien kennen gelernt. Daß aber auch sonst der toskanischen Kunst dieses umbrische Motiv nicht fremd ist, beweist ein merkwürdiges Votivbild von der Hand des Filippino Lippi in der Pittigalerie. Im Vordergrunde sehen wir einen zu Boden gesunkenen Jüngling, um dessen Leib sich eine Schlange windet, und der verzweifelt die Arme ausstreckt. Von ihm führt zu dem im Mittelgrunde rechts unter einem Baume sitzenden Gottvater, der auf dem Schoße mit beiden Händen Blitze hält, eine Inschrift, welche lautet: »Nulla deterior pestis quam familiaris inimicus«. Vor Gottvater steht, die Arme nach ihm ausstreckend, ein dem im Vordergrunde ähnlicher Jüngling, dessen Beine von einer Schlange umwunden sind, und zu dem ein weißes Wiesel, das Wappentier der Florentiner Familie Vecchietti, den Kopf emporhebt. Im Hintergrunde erscheint Florenz mit dem, Domkuppel und Türme überragenden, Monte Morello.

Wie ein Künstler des Nordens das Thema des zürnenden Gottvaters behandelt, zeigt uns Hans Holbeins des Älteren Votivbild für den Bürgermeister Ulrich Schwartz in Augsburg, das 1508 gemalt ist. Unten der Stifter mit seiner zahlreichen Familie, 3 Frauen, 17 Söhnen und 14 Töchtern. Christus links oben, weist auf seine Seitenwunde:

»Vatter, sich an mein Wunden rot
Hilf den Menschen aus aller Not
Durch meinen bittern Tod.«

Die Jungfrau Maria zeigt auf ihre entblößte Brust:

»Her thun ein dein schwert
Des du hast erzogen
Und sich an die Brust
Die dei Sun hat gesogen.«

Gottvater steckt sein Schwert in die Scheide mit den Worten:

»Barmherzigkait will ich allen den erzaigen
Die da mit wahrer Reu von hinnen schaiden.«

Anordnung der Komposition und Text der Spruchbänder erinnern in ganz überraschender Weise an umbrische Gonfalonebilder.

Daß auch die freiesten Individualitäten unter den Renaissancekünstlern sich nicht ganz dem Banne mittelalterlicher Tradition zu entziehen vermochten, wenn es sich um Darstellung sakraler Vorgänge handelte, beweist Raffaels Madonna di Foligno. Auf leichtem Gewölk herausschwebend, neigt sich die Gottesmutter herab zu dem von Hieronymus empfohlenen Stifter. Links blickt S. Francesco empor, der mit einer hinausdeutenden Handbewegung gleichsam die ganze gläubige Gemeinde in seine Fürbitte einschließt. Ein Engelknabe, der ein Cartello trägt, ist, wie auf den Gonfaloni, das Bindeglied zwischen Erde und Himmel. An Stelle des Landschafts-



streifens eine ideale Ansicht von Foligno. Doch überbietet Raffael seine umbrischen Vorgänger durch eine Vielseitigkeit und Tiefe der geistigen Kontraste, die jede Vergleichbarkeit aufhebt.

Auf bedeutsame Zusammenhänge zwischen der bildenden Kunst und der lebendigen Kultur der Zeit führen uns diese merkwürdigen Gonfalonebilder. Liturgie, Predigt und Mysterienspiel sind nach Anton Springer die hauptsächlichsten Quellen, aus denen der Künstler des Mittelalters schöpft. Die Figur des zürnenden Christus mit ihrer Umgebung von Engeln, welche die Marterinstrumente halten, ist dem alten Weltgerichtsszenarium des dreizehnten Jahrhunderts entlehnt. Die Gottesmutter hatte Anteil am Erlösungswerke, und die mittelalterlichen Hymnen gedenken ihrer als Helferin am Tage des jüngsten Gerichts. Zugleich mit der Jungfrau werden die heiligen Schutzpatrone angerufen. Auch die Dialoge zwischen der Madonna und den Heiligen finden wir in den Mysterienspielen wieder, die besonders in Umbrien ihre Heimstätte hatten. Und ist das lange Gedicht auf dem Gonfalone von S. Fiorenzo nicht eine getreue Wiedergabe des Sermons eines jener Bußprediger, die damals Italien durchwanderten? Weber in seinem Buche: »Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst« hat nachgewiesen, daß das kirchliche Schauspiel in zahlreichen Fällen die Grundlage für die Auswahl und Zusammensetzung des Portalschmuckes, namentlich der gotischen Kathedralen gewesen ist. Vielleicht ist es nicht zu kühn, wenn wir die Vermutung aussprechen, daß die Gonfaloni nur eine getreue Wiedergabe der Szenen sind, die auf der Bühne im Innern der Kirche oder auf dem Platze vor derselben vor den Augen der Beschauer sich abspielten.

Die Fresken in der Kapelle der Prioren.

Die Kapelle der Prioren, im Obergeschoß des Palazzo Pubblico gelegen, ist heute ein Bestandteil des städtischen Museums. Sie stellt sich dar als ein hoher Raum mit fast quadratischem Grundriß. Durch zwei an der Ostseite angebrachte Fenster empfängt sie unzureichendes Licht. Die ursprüngliche flache Balkendecke ist 1907 durch eine Kassettendecke ersetzt worden. Der Altar ist entfernt. Als Altartafel diente Peruginos jetzt in Rom befindliche Madonna mit den vier Schutzpatronen von Perugia. Das Chorgestühl ist mit Hülfe der bis vor kurzem im Universitätsmuseum aufbewahrten Fragmente des alten Gestühles durch Wenceslao Moretti ergänzt worden. Über die Entstehung und die Geschichte der Fresken ist das Wichtigste schon oben gesagt.

Die Reihe von Erzählungen aus der Legende des heiligen Ludwig nimmt auf dem engen Raum zwischen Fenster und Südwand ihren Anfang. Gegenstand der Darstellung ist die Bischofsweihe des Heiligen, welche 1296 in Rom durch Papst Bonifaz VIII. erfolgte. In einem von Säulen

getragenen Saal mit kassettierter flacher Decke geht die feierliche Zeremonie vor sich. Rechts sitzt (nach links gewandt) auf einem durch drei Stufen erhöhten Thron der Papst, den apostolischen Segen erteilend. Zu den Seiten des Papstes, etwas niedriger, zwei Kardinäle. Ein Prälat hält sich, den Hut in der Hand, im Hintergrunde. In der Mitte steht in Franziskanerkutte der zweiundzwanzigjährige Ludwig, die Hände erhebend und den Blick zu Bonifaz emporgerichtet. Ein Franziskanermönch wendet, vor dem Heiligen stehend, dem Beschauer den Rücken und verneigt sich tief vor dem Papste. Links wird der Kopf eines etwa fünfzigjährigen Mannes sichtbar, welcher an dem Vorgang keinen Anteil zu nehmen scheint. Nach alter Tradition hätte hier der Maler sich selbst porträtiert, was aber wohl durch das Alter der dargestellten Persönlichkeit ausgeschlossen ist.

Dieses erste Bild der Freskenreihe erweckt sofort eine günstige Meinung von dem Können des Meisters. Die Ausführung offenbart eine der Freskotechnik kundige Hand. In den perspektivisch richtig verkürzten Raum sind die Figuren mit Geschick hineinkomponiert. Möglicherweise hat ein Fresko des Fra Angelico in der Nikolauskapelle im Vatikan, welches die Ernennung des heiligen Stephanus zum Diakon schildert, die Anregung zu Bonfiglis Fresko gegeben. Doch ist die Komposition des Umbrers im Gegensinn angeordnet und die Charakteristik der einzelnen Personen dessen geistiges Eigentum. Die runden Kopfformen des heiligen Ludwig und des Prälaten im Hintergrunde und die Proportionierung der Gestalten erinnern an Filippo Lippi. Das architektonische Beiwerk zeigt ein Gemisch von gotischen und Renaissanceformen. Die achteckigen Säulen, welche die Decke tragen, sind gekehlt und ausgewinkelt. Sie bestehen aus abwechselnd weißen und roten Marmorschichten (dem bekannten Material, das für Assisi und Perugia der Monte Subasio lieferte) und schließen ab mit einem gotischen Blätterkapitäl. Die Täfelung der Decke und die Türen an der Rückwand zeigen wiederum Renaissanceformen. Das Kolorit ist gedämpft; der Zustand der Erhaltung ist ein verhältnismäßig guter.

Auf der Südwand der Kapelle sind zwei weitere Geschichten aus der Legende des heiligen Ludwig dargestellt. Es folgt zunächst das Wunder des Kaufmanns von Marseille. Die Legende, welche der Darstellung zugrunde liegt, ist in den Acta Sanctorum [41]) erzählt: Ein Kaufmann verliert während eines Seesturmes die mit Geld gefüllte Börse, welche sein ganzes Vermögen enthielt. In seiner Not bittet er den heiligen Ludwig um Beistand. Dieser erhört seine Bitte, und in den Eingeweiden eines auf dem Markte gekauften Fisches findet der Kaufmann die verlorene Börse wieder.

[41]) Acta Sanctorum, Aug. III, p. 795ff.



Diese Geschichte hat Bonfigli auf der linken Hälfte der Südwand in einem umfangreichen Breitbilde erzählt. Ein Schiff treibt mit windgeschwellten Segeln auf die Stadt Marseille zu, welche sich, vom Meere aus ansteigend, auf steiniger Küste erhebt. Über dem Schiff erscheint in einer runden Glorie die Gestalt des heiligen Wundertäters. An dem felsigen Meeresufer sitzt ein halbnackter Fischer mit der Angelrute. Ein zweiter, nur mit schmalem Lendentuch und kurzem Mantel bekleideter Fischer trägt auf dem Rücken mehrere große Fische und empfängt von dem links herzutretenden Kaufmann eine Zahlung. Rechts hat sich vor einer von drei Bogen getragenen Halle, welcher eine Laube vorgebaut ist, das Wunder vollzogen. Auf einer rohen Bank liegt der geschlachtete Fisch, und neben ihm steht die rote Börse. Mönche und Laienbrüder schauen betroffen auf das Wunder. Rechts kniet der fromme Kaufmann und faltet die Hände zum Dankgebet.

Die einzelnen Vorgänge der Handlung sind klar und verständlich zum Ausdruck gebracht. Lebhafte Farben hat der Meister auch hier vermieden, wenngleich zugegeben werden muß, daß das Kolorit von seiner ursprünglichen Frische viel eingebüßt hat. Das Ultramarin des Himmels ist aufgezehrt, und an einzelnen Stellen hat das Bild durch Abblättern von Farbe gelitten. Der Akt des Fischers ist überraschend gut und erinnert an Piero della Francesca [42]). Die Gruppe der dem Wunder zuschauenden Männer ist sehr lebendig, die Gewandbehandlung breit und flott. Mit großer Liebe ist der steinige Vordergrund ausgeführt. Zu der turmreichen Stadt im Hintergrunde hat Perugia die Anregung gegeben. Wir erblicken hier mit geringfügigen Änderungen den gewaltigen Finestrone von S. Domenico und den schlanken Campanile von S. Pietro.

Auf der rechten Hälfte der Südwand hat der Künstler ein anderes Wunder aus der Legende des heiligen Ludwig zur Darstellung gebracht. Leider entzieht sich der dargestellte Vorgang unserer Kenntnis, da die ganze Mitte und die obere Hälfte des Bildes zugrunde gegangen sind. Auch die Schriftquellen über den heiligen Ludwig geben keinen Aufschluß.

Ort der Handlung ist ein freier Platz vor dem römischen Konstantinsbogen. Wir erblicken im Vordergrunde links eine Gruppe von etwa zehn Personen, welche einem Wunder beiwohnen, das sich in der zugrunde gegangenen Mitte des Bildes zuträgt. Der Vorderste in der Reihe der Zuschauer zeigt mit der Rechten auf die Stelle, wo sich das Wunder vollzieht, und wendet sich mit lebhafter Geberde zu den Begleitern, in deren Gesichtern sich Erstaunen und Betroffensein ausdrücken. Oben erscheint, von einer runden Strahlenglorie umflossen, die Gestalt des segnenden Heiligen. Auf der fast gänzlich zugrunde gegangenen rechten Hälfte des Freskos führen drei Stufen

[42]) Vgl. den Sebastian auf dem Misericordienaltar in San Sepolcro und die Akte auf dem Fresko in San Francesco in Arezzo, welches den Tod Adams darstellt.



zu einer von kannellierten Pilastern getragenen Halle, welche durch ein niedriges metallenes Geländer abgeschlossen ist. Von den hier dargestellten Personen sind nur noch die Gestalten eines Mannes und einer Frau sichtbar.

In dem architektonischen Hintergrunde hat Bonfigli aus Phantasie und Wirklichkeit ein reizvolles Ensemble geschaffen. Der mit bewunderungswürdiger Treue wiedergegebene Bau des Konstantinbogens ist eine Reminiszenz des Meisters an seinen römischen Aufenthalt. Hinter der Mittelöffnung des Bogens wird ein phantastisches Gebäude mit Bogenhalle und gotischen Spitzgiebeln sichtbar. Wir sehen den Bogen rechts und links von Häusern und Türmen umgeben. Wieweit der Maler hier der Wirklichkeit gefolgt ist, läßt sich nicht mehr entscheiden, da bei der unter Clemens XII. im Jahre 1733 erfolgten Ausgrabung und Freilegung des Konstantinsbogens die anstoßenden Häuser niedergerissen wurden.

Wir wissen nicht mit absoluter Bestimmtheit, ob Bonfiglis Arbeit im Jahre 1461, als Filippo Lippi die erste Hälfte der Fresken abschätzte, nur bis hierher gediehen war, oder noch das folgende Fresko, die Totenmesse für den heiligen Ludwig, umfaßte. Doch bezieht sich Filippo Lippis Gutachten ausdrücklich nur auf die dem alten Palazzo Pubblico zugewandte Seite der Kapelle [43]), wo die Malereien damals nahezu vollendet waren [43a]).

Mit einer Schilderung der Totenmesse des heiligen Ludwig im Franziskanerdom zu Marseille (Westseite der Kapelle, gegenüber der Fensterwand) schließt die Reihe der auf diesen Heiligen sich beziehenden Fresken. Der Raum, in welchem die Totenmesse stattfindet, ist eine dreischiffige Basilika, deren Mittelschiff das altertümliche Sparrendach aufweist und durch je sieben korinthische kannellierte Säulen getragen wird. Die Seitenschiffe sind durch kannellierte Pilaster mit korinthisierenden Kapitellen gegliedert, zwischen denen ein dreigeteiltes einfaches Gebälk entlang läuft. Der Chor zeigt gotische Formen.

Im Mittelschiff ist die Leiche in weißem, mit den goldenen angiovinischen Lilien besätem Gewande aufgebahrt. Auch die Decke der Bahre zeigt reichen Goldschmuck. Die Leiche umstehen im Halbkreise trauernde Franziskanermönche, welche Lichter in den Händen halten und ihre Litanei singen. Ein Bischof liest aus einem Meßbuche, das ihm ein kniender Chorknabe hinhält, die Sterbegebete. An der Vorderseite der Bahre kniet mit dem Rücken nach dem Beschauer ein blonder Jüngling in rotem Kleide und mit goldener Halskette, wahrscheinlich Ludwigs jüngerer Bruder Robert, der ihm die Krone von

43) »Prout nunc sunt ille depictte et factte figure per ipsum Benedictum in pariete dicte capelle versus Palatium veterem« (Ann. Decemv. 1461 c. 83.

43a) »De medietate dicte capelle quasi jam depictte« (Ann. Decemv. 1461 c. 83).



Neapel verdankte[44]). In den Seitenschiffen der Kirche hat sich leidtragendes Volk versammelt, links Männer, rechts Frauen.

Die Raumbehandlung (der Künstler hat die gerade Ansicht von vorn gewählt), zeugt von einer guten Kenntnis der Perspektive, die Bonfigli wahrscheinlich dem Piero della Francesca verdankt, während die Typen der Mönche (runde, etwas gedrückte Kopfform, kurzer Hals, kurze Nase, breiter Mund) und ihre untersetzten Körper stark an Gestalten Filippo Lippis erinnern. Das Motiv des sich mit dem weiten Ärmel das Gesicht verhüllenden Mönches und seiner trauernden Nachbarn ist entnommen aus dem Predellenbilde Fra Angelicos für S. Domenico in Perugia, welches die Totenklage um den heiligen Nikolaus schildert[45]). Das Motiv des Mönches, der sich mit dem Ärmel der Kutte über das Gesicht fährt, um sich die Tränen abzuwischen, findet sich ein zweites Mal bei Fra Angelico in der Totenklage um den heiligen Franz (Cortona, Chiesa del Gesù). Der von Ulmann, Williamson, Supino und anderen vertretenen Ansicht, daß Bonfiglis Fresko dem Filippo Lippi bei seiner Beisetzung des heiligen Stephanus im Dom zu Prato als Vorbild gedient habe, muß widersprochen werden. Die Komposition Filippo Lippis ist doch von der des Peruginer Meisters recht verschieden. Man wird von dem Gedanken einer Anleihe des großen Florentiner Meisters bei dem Umbrer absehen müssen und besser annehmen, daß der Frate, wie Benozzo Gozzoli, Ghirlandajo und viele andere, seine Beisetzungsszene in freier Anlehnung an Giottos Exequien des heiligen Franz in der Cappella Bardi in S. Croce geschaffen habe[46]).

Die Fresken mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Herkulanus schließen sich unmittelbar an die Ludwigsfresken an und bedecken die rechte Hälfte der Westseite, die ganze Nordseite und einen schmalen Streifen an der Fensterwand (Ostseite) der Kapelle.

Die Legende des heiligen Herkulanus ist auf das engste mit einem Ereignis aus Perugias Geschichte verknüpft: Als der Gotenkönig Totila, so berichtet die Ortslegende[47]), im Jahre 547 nach Chr. mit großer Heeresmacht Perugia belagerte, leitete der Bischof Herkulanus die Verteidigung

[44]) Simone Martini hat die Krönung Roberts auf einem Altarbilde in S. Lorenzo Maggiore zu Neapel dargestellt. (7. Kap. rechts.)

[45]) Weisbach nimmt für dieses Bildchen die Urheberschaft des Pesellino in Anspruch (Weisbach, Pesellino p. 41).

[46]) Die Komposition der Totenfeier des heiligen Stephanus kehrt ganz ähnlich wieder in dem Bilde der Bestattung Marias im Dom zu Spoleto. Auch der Tod des heiligen Bernhardin von Filippo Lippi im rechten Querschiff des Doms zu Prato geht auf Giottos Darstellung zurück.

[47]) »Anno vero septimo nondum finito obsessa urbe (Perusia) Gothorum exercitus intravit. Tunc comes qui eidem exercitui praeerat .... venerabilem virum Herculianum Episcopum, super urbis murum deductum capite truncavit, ejusque cutem jam mortuo a

der Stadt. Durch den Verrat eines Priesters aber fiel Perugia schließlich nach langem Widerstand in die Hände des Feindes, und der heilige Herkulanus wurde das erste Opfer der Rache des erzürnten Barbarenfürsten. Totila ließ ihn enthaupten, der Leiche die Haut abziehen und den Körper über die Stadtmauer werfen. Fromme Bauern bestatteten heimlich die Leiche ihres Bischofs, und um die Stelle wiederzufinden, legten sie an seine Seite die Leiche eines Kindes. Als man vierzig Tage nach dem Tode das Grab öffnete, war das Haupt des Heiligen so vollkommen mit dem Körper verwachsen, daß Spuren der geschehenen Enthauptung nicht mehr zu finden waren. Die Leiche des Kindes aber war in Verwesung übergegangen. Im Jahre 1378 wurde der Körper des Heiligen in feierlicher Prozession zunächst in den Dom überführt und später nach San Pietro. Einen Teil seiner Reliquien setzte man 1609 in der ihm zu Ehren erbauten Kirche Sant' Ercolano bei.

Die Belagerung von Perugia.

Zum Verständnis der hier dargestellten Vorgänge muß noch einiges vorausgeschickt werden: Totila, durch den hartnäckigen Widerstand der Peruginer entmutigt, hatte den Entschluß gefaßt, mit seinem Heere abzuziehen. Um ihn in diesem Gedanken zu bestärken, griffen die Peruginer, deren Not aufs höchste gestiegen war, zu einer Kriegslist. Sie schlachteten einen Ochsen, füllten den Leib des Tieres mit Getreide und warfen ihn nachts über die Mauer in das feindliche Lager. Ein Priester aber, heißt es in der Legende, verriet dem Gotenkönige die bedrängte Lage der Stadt, und dieser ließ sofort einen Sturm auf Perugia unternehmen, der zur Eroberung der Stadt führte.

Dieser Vorgang ist in der Mitte und auf der linken Seite des Freskos dargestellt. Wir sehen hier drei Soldaten damit beschäftigt, den Körper des Ochsen zu zerhauen. Vor dem Barbarenfürsten, der links in übergroßer Gestalt, von Kriegsleuten umgeben, in der Nähe seiner Zelte auf goldenem Sessel thront, Reichsapfel und Szepter in den Händen, steht der junge Priester, der den Betrug enthüllt. Im Hintergrunde sehen wir, wie der Befehl des Königs vollzogen wird: Tubabläser rufen zum Kampf, mit Sturmleiter und Schilddach wird ein Angriff auf die Stadt von der Seite der Porta Marzia her unternommen.

Die heimliche Bestattung des Bischofs hat der Künstler auf der rechten Seite desselben Freskos geschildert. Entgegen dem Wortlaut der Legende wird der Heilige vor der seinen Namen tragenden Kirche bestattet. Ein

vertice usque ad calcaneum incidit ut ex ejus corpore corrigia sublata videretur, moxque corpus illius extra muros projecit.«

Acta et miracula integra S. Herculiani seu Herculani, auctore anonymo perusino bei Pez in »Thesauri anecd. noviss.« T. II u. III, p. 127



Mann, der dem Beschauer halb den Rücken wendet, hält in der Hand noch die Hacke, mit der er das Grab geöffnet. Zwei kniende Männer legen behutsam die Leiche in die Grube, in welcher sich schon der Körper des Kindes befindet. Rechts liegen dicht unter der Stadtmauer der Kopf und die abgezogene Haut des Heiligen.

Mehr Interesse, als diese zum Teil mit naivem Ungeschick vorgeführten Szenen darf der architektonische Hintergrund des Ganzen in Anspruch nehmen. Der Künstler hat hier eine umfangreiche Darstellung des mittelalterlichen Perugia gegeben und mit staunenswerter Treue Häuser, Tore, Türme und Kirchen seiner Vaterstadt aufgenommen. So sieht die etruskische Porta Marzia noch heute aus, und die Kirche Sant' Ercolano hat Bonfigli in ihrer ursprünglichen Anlage festgehalten [48]).

Einen Entwurf zu diesem Fresko bewahrt die Handzeichnungssammlung der Uffizien [49]). Es ist eine sorgfältige, weißgehöhte Silberstiftzeichnung auf dunkelrotbraunem Papier. Die hier gegebene Fassung ist später verworfen worden. Links hat vor seinem Zelt der Gotenkönig Platz genommen. Vor ihm kniet der junge Priester. Soldaten hören zu. In der Ferne wird ein Angriff auf die Porta Marzia ausgeführt. Auch das Zerhauen des von der Stadtmauer herabgeworfenen Ochsen ist in die Ferne verlegt. Die Ansicht von Perugia ist von einem mehr nördlichen Punkte aus aufgenommen. Rechts wird der enthauptete Leichnam des Heiligen von der Mauer herabgeworfen. Alle diese Einzelheiten müssen mehr erraten als herausgelesen werden. Durch Nebensächliches, wie z. B. zwei in gemessenem Schritt vorbeitrabende Reiter im Vordergrunde wird die Aufmerksamkeit von Wichtigerem abgelenkt. Ein Vergleich der Skizze mit dem ausgeführten Bilde lehrt, daß die endgültige Fassung gegenüber dem Entwurf an Klarheit der Disposition bedeutend gewonnen hat.

Die Überführung der Leiche des heiligen Herkulanus in den Dom und nach S. Pietro.

Im Jahre 1378 beschlossen die Peruginer, die Leiche ihres heiligen Schutzpatrons in feierlicher Prozession nach dem Dom überzuführen. Der Schilderung dieser Prozession hat Bonfigli die ganze Nordwand der Kapelle vorbehalten. Durch den Korso, am Palazzo Pubblico vorbei, geht der Leichenzug auf den Domplatz zu. Trommler und Pfeifer gehen voran; ihnen folgt, von acht Männern in geistlicher und weltlicher Kleidung getragen, die Bahre,

[48]) Die Kirche war ursprünglich, wie aus Bonfiglis Wiedergabe und aus Dokumenten hervorgeht, eine Doppelkirche wie San Francesco in Assisi. Auch die Lageverhältnisse sind San Francesco ähnlich. Der Umbau von Sant Ercolano, welcher die Beseitigung der Oberkirche zur Folge hatte, ist im 16. Jahrhundert ausgeführt worden.

[49]) Saal der Zeichnungen, Nr. 333. Phot. G. Brampton Philpot, Florenz, Nr. 576.

auf welcher die Leiche des Heiligen ruht. Dominikanermönche und allerlei Volk schließen sich an. Der mächtige Bau des Stadthauses bildet einen wirkungsvollen Hintergrund für die Prozession. Auf der dem Dome zugewandten Seite des Palazzo Pubblico haben sich noch Spuren der alten Außentreppe erhalten, welche für die neuerdings erfolgte Rekonstruktion der Treppe von Bedeutung wurden [50]). Die linke Hälfte des Freskos ist fast gänzlich zerstört, was um so mehr zu bedauern ist, als bei der Gewissenhaftigkeit Bonfiglis in der Wiedergabe architektonischer Einzelheiten hier wichtige Aufschlüsse über die ursprüngliche Gestalt der palästereichen Hauptstraße von Perugia zu erlangen gewesen wären.

Ein ähnlich umfassendes Stadtbild ist der architektonische Hintergrund des letzten Freskos, in welchem die zweite Überführung der Reste des heiligen Herkulanus nach S. Pietro geschildert wird. In der Mitte präsentiert sich das seltsame Oktogon von S. Ercolano und die Kirche S. Domenico mit ihrem gewaltigen Finestrone und mit der schönen Turmpyramide, die durch den Brand des Jahres 1614 vernichtet wurde. Rechts wird S. Pietro mit seinem schlanken gotischen Campanile, in der ursprünglichen Gestalt, sichtbar [51]). Ganz in der Ferne ragt der Palazzo Pubblico empor. Ein buntes Gewirr von Häusern und Türmen vervollständigt das malerische Stadtbild. Der Leichenzug geht an S. Ercolano vorbei nach S. Pietro, wo die Reste des Heiligen ihre Ruhestätte finden sollten. Männer geistlichen und weltlichen Standes tragen die Leiche und folgen dem Zuge. Rechts knien tief verschleiert Frauen, welche dem Heiligen ihre Ehrfurcht bezeugen. Vor der Kirche S. Ercolano hat sich ein Wunder zugetragen: Ein totes Kind ist zum Leben erweckt worden.

Da Bonfigli die Fresken nicht ganz vollendet hat, so muß die Frage aufgeworfen werden, wieweit der Meister selbst an der Ausführung dieses letzten Freskos beteiligt gewesen ist. Wenn auch die Architektur des Hintergrundes unzweifelhaft von ihm selbst entworfen ist, so verraten doch mehrere Figuren in dem Leichenzuge eine fremde Hand; andere wieder sind durch ungeschickte Retouchen späterer Zeiten bis fast zur Unkenntlichkeit verdorben. Der Name des Künstlers, der Bonfiglis Lebenswerk vollendete, ist uns nicht bekannt.

Die Fresken in der Kapelle der Prioren sind die bedeutendste Leistung der quattrocentistischen Monumentalmalerei in Perugia und zugleich das

[50]) Siehe Bellucci: L'Opera del Palazzo del Popolo di Perugia, in Vol. VII des Bollettino Umbro und mein Referat im Repertorium Bd. 24, Heft 6, p. 465—466.

[51]) Der jetzige Kreuzgang von S. Pietro ist ein Werk des 16. Jahrhunderts. Die vier orientalischen Granitsäulen, welche auf dem Fresko die Vorhalle tragen, sind jetzt an den vier Ecken des Kreuzganges angebracht. Auf dem Campanile des Freskos das rätselhafte Datum: M Quatro.



Lebenswerk des Meisters. Fast 42 Jahre lang hat er, allerdings mit großen Unterbrechungen, an der Ausmalung der Kapelle gearbeitet. Am 30. November 1454 unterzeichnete er den Kontrakt, und am 8. Juli 1496, als er starb, war das Werk noch nicht vollendet.

Es scheint, als ob sich Benedetto von vornherein mit der Arbeit nicht sonderlich beeilt habe, denn erst am 4. Juli 1457, fast drei Jahre nach Unterzeichnung des Kontraktes, empfing er die erste Zahlung von 15 fl. für die begonnene Arbeit. Weitere vier Jahre vergingen bis zur Vollendung der ersten Kapellenhälfte [52]).

---

[52]) Zahlungen für die Fresken in der Kapelle der Prioren:

1454, 30. November:
Instrumentum inter Comune Perusii et Mag. Benedictum pictorem de pictura Capelle Palatii (Boll. della R. Dep. di Storia Patria per l'Umbria 1900 Vol. VI, p. 307ff.). Ann. Decemv. 1454 c. 127 t.

1457, 4. Juli:
Zahlung von 15 fl. an Benedetto Bonfigli. Ann. Decemv. 1457 c. 91.

1459, 29. Oktober:
Zahlung von 10 fl. an Benedetto Bonfigli. Ann. Decemv. 1459 c. 137.

1459, 26. November:
Zahlung von 12 fl. an Benedetto Bonfigli. Ibidem, c. 152 t.

1460, 27. Dezember:
Zahlung von 11 fl. an Benedetto Bonfigli. Ibidem 1460 c. 134.

1460:
Zahlung von 10 fl. und von 16 fl. an Benedetto Bonfigli. Computisteria comunale Libro M, Nr. 420 c. 38.

1461, 1. April:
Zahlung von 10 fl. an Benedetto Bonfigli. Ann. Decemv. 1461 c. 29.

1461, 11. September:
Laudum et declaratio mag. fratris Filippi Fratris ordinis Carmenitarum de Florentia super picturis factis in Capella M. D. P. per Benedictum Bonfigli. Ann. Decemv. 1461, c. 83. (Boll. della R. Dep. di Storia Patria per l'Umbria Vol. VI, 1900, p. 309 ff.)

1461, 11. September:
Instrumentum factum cum Benedetto Bonfigli super perfectione Capelle. Ann. Decemv. 1461 c. 83 t. (Boll. della R. Dep. di Storia Patria per l'Umbria Vol. VI, 1900, p. 311ff.)

1461, 11. September:
Zahlung von 11 fl. 20 Soldi an »Mastro Filippo Frate del Carmine per parte del lodo«. Computisteria comunale Libro M, Nr. 420 c. 38.

1461, 11. September:
Zahlung von 42 Soldi und 3 Denari an Benedetto Bonfigli. Ibidem, c. 38.

1461, 3. Oktober:
Zahlung von 2 fl. an Benedetto Bonfigli. Ibidem, c. 38.

1462, 31. Januar und 1. Februar:
Anweisung und Zahlung von 50 fl. an Benedetto Bonfigli. Ann. Decemv. 1462 c. 7 t.



Die von Bonfigli bisher bewiesene Unpünktlichkeit veranlaßte die Prioren, in den zweiten Kontrakt vom 11. September 1461 die Klausel aufzunehmen, daß der Meister in jedem Semester eine Geschichte fertigzustellen

1462, 4. April:
Zahlung von 4 fl. 40 Soldi. Comput. Com. Libro M, Nr. 420 c. 38.

1462, 1. Juli:
Zahlung von 3 fl. 60 Soldi. Ibidem, c. 38.

1462, 6. November:
Zahlung von 90 Soldi. Ibidem, c. 38.

1463, 22. Januar:
Zahlung von 1 fl. 80 Soldi. Ibidem, c. 38.

1463, 17. März:
Zahlung von 2 fl. 10 Soldi. Ibidem, c. 38.

1463, August:
Zahlung von 9 fl. Ibidem, c. 38.

1463, 26. September:
Zahlung von 14 fl. 71 Soldi. Ibidem, c. 38.

1463, 23. Dezember:
Zahlung von 4 fl. 90 Soldi. Ibidem, c. 38.

1464, 28. April:
Zahlung von 45 fl. Ann. Decemv. 1464 c. 42.

1464:
2 Zahlungen von insgesamt 2 fl. 84 Soldi. Comput. Com. Libro M, Nr. 420 c. 38.

1464, 17. Juli:
Zahlung von 134 fl. 4 Soldi 6 Denari. Ibidem, c. 38.

1469, 5. Dezember:
Zahlung von 80 fl. aus einem Guthaben der Stadtgemeinde bei dem Merciaio Bartolomeo di Gregorio. Ann. Decemv. 1469 c. 249.

1477, 1. Juli:
Zahlung von 180 fl. durch denselben Bartolomeo di Gregorio. Ann. Decemv. 1477 c. 246.

1469, 7. November:
Provisio quod solvantur mag. Benedicto Bonfigli pictori de pictura Capelle M. D. P. 400 fl. Mariotti, Lett. pitt. p. 134—135.

1469, 17. November:
Lex 2ª quod mag: Benedicto Bomfilgli pictori satisfiat de pecuniis debitis a Bartholo Gregorii pro pictura Capelle M. D. P. Ann. Decemv. 1469 c. 111.

1469, 10. Dezember:
Provisio tertia ut mag. Benedicto Bonfilgli pro pictura Capelle M. D. P. consignetur nomen debitoris Bartolomei Gregorii. Ann. Decemv. 1469 c. 130.

1469, 10. Dezember:
Electio X Camerariorum super expendio negocio Mag. Benedicti Bonfigli juxta formam etc. legis edite sub presenti millessimo et die 7 Novembris. Ann. Decemv. 1469 c. 132.

1469, 10. Dezember:
Conventio facta inter comune Perusii et mag. Benedictum Bonfilgli super pictura Capelle M. D. P. Ann. Decemv. 1469 c. 132 t.



habe und daß den Prioren das Recht zustehe, einen anderen Meister mit der Fortsetzung der Arbeit zu betrauen, falls Bonfigli sich säumig zeigen sollte.

Wenn trotzdem noch Jahrzehnte vergingen, ohne daß die Arbeit beendet wurde, so darf die Schuld nicht ausschließlich auf seiten des ausführenden Künstlers gesucht werden. War Meister Benedetto ein säumiger Arbeiter, so waren die Herren Prioren gelegentlich auch säumige Zahler. Am 7. November 1469 beschwerte sich Bonfigli bei den Prioren über unpünktliche Zahlung des ausbedungenen Lohnes und drohte, die Arbeit einzustellen. Die Beschwerde scheint nicht unberechtigt gewesen zu sein, denn mit 44 Stimmen gegen 2 wurde Bonfiglis Forderung bewilligt. Die Prioren spendeten ihm ein hohes Lob [53]) und forderten nochmals, daß hinfort in jedem Semester eine Geschichte fertiggestellt werde, vorausgesetzt, daß nicht Krankheit den Künstler verhindere, und keine gefährliche Epidemie in Perugia herrsche. Danach hätte die Arbeit in weniger als zwei Jahren beendigt sein müssen. Sie war aber noch unvollendet, als der hochbetagte Meister am 8. Juli 1496 starb. Wir wissen, daß er in seinem Testament einen Zuschuß ausgesetzt hat zur Vollendung dessen, was er selbst nicht mehr zu Ende zu bringen vermocht hatte [54]).

Als Benedetto Bonfigli den ehrenvollen Auftrag erhielt, die Kapelle der Prioren auszumalen, war er etwa fünfunddreißig Jahre alt und im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel. Wenn in den Jahren vor 1450 sein künstlerisches Schaffen eng mit Sieneser Traditionen verknüpft war, so hat sich offenbar während des Aufenthaltes in Rom eine große Wandlung in ihm vollzogen. In Rom war er zu Fra Angelico und Benozzo Gozzoli, vielleicht auch, wenn wir Vasaris Angaben Glauben schenken dürfen, zu dem großen Lehrmeister der Perspektive, Piero della Francesca, in persönliche Beziehung getreten. Von wie nachhaltigem Einfluß auf ihn der Verkehr mit diesen großen Meistern gewesen, das bekunden seine Fresken in der Kapelle der

---

53) »Picturam dictae Capellae cedere in ornatum et decorem totius Civitatis et Palatii: attenta potissimum pulcritudine picturarum, et fama, et ingenio dicti Mag. Benedicti: et si res ipsa non deducatur ad finem, redire in ignominiam totius Reipublicae Perusinae. Ann. Decemv. 1469 c. 105.

54) Item judicavit et reliquit quod Bartholomeus Gregorii de Perusio debeat perficere seu perfici facere cappellam palatii Magnif. D. D. Priorum Civit. Perus. quam dictus Bartholomeus accepit ad perficiendum ab ipso Testatore per tempus unius anni proximi futuri. S. Mariotti, Lett. pitt. p. 135, Note 1.

Die Prioren hatten Benedetto am 5. Dezember 1469 einen Kredit von 370 Gulden zediert, den sie bei dem oben genannten Bartolomeo di Gregorio besaßen. Hiervon wurden ihm am 1. Juli 1477 180 Gulden ausgezahlt. Da er, wie es scheint, vor seinem Tode den ganzen Betrag erhalten hatte, war er genötigt, einen Teil der Summe an den Geldgeber zurückzuzahlen. Als Vollender der Fresken ist Bartolomeo di Gregorio (wie Manzoni annahm) gewiß nicht aufzufassen, da er ein Merciaio war.

Prioren. Wenn er bei der Schilderung der Bischofsweihe des heiligen Ludwig sich durch eine ähnliche Darstellung Fra Angelicos anregen ließ und in der Totenklage um den heiligen Schutzpatron von Perugia ein wichtiges Motiv von dem Frate entlehnte, so zeigt sich in der Behandlung des Nackten (Wunder des Kaufmanns von Marseille), der sorgsamen und doch nicht kleinlichen Wiedergabe des Vordergrundes und in der vorzüglichen Architekturmalerei der Einfluß des Piero della Francesca.

Seine Innenräume (Saal im vatikanischen Palast, Dom von Marseille) erwecken einen wirklichen Tiefeneindruck. Die breite und flotte Gewandbehandlung und die Längen- und Breitenverhältnisse der Köpfe zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit Fra Filippo Lippi. In der Darstellung der menschlichen Figur lassen sich beträchtliche Fortschritte gegenüber der noch befangenen und unfreien Auffassung in den Tafelbildern erkennen. Die Gestalten erscheinen breiter, die Proportionen gedrungener, das Stehen wird fester. In der Farbengebung ist eine große Vorliebe für satte, braune Lokaltöne zu konstatieren, welche auch die Madonna mit vier musizierenden Engeln und die gleichfalls einer späteren Schaffensperiode angehörigen Gonfaloni kennzeichnen.

Offenbaren die Fresken so die Vorzüge seiner an dem Studium der großen Zeitgenossen gewachsenen Kunst, so lassen sie uns doch auch ihre Mängel und Schwächen erkennen. Bonfigli wird nur bis zu einem gewissen Grade der Formen völlig Herr. Wenn eine bewegte Aktion darzustellen ist, versagt seine Kraft. So wird er im Fresko der Belagerung von Perugia unleidlich und maniriert. Im ruhigen Existenzbilde und in der Darstellung glänzender Prozessionen leistet er Hervorragendes. An Bestimmtheit und Prägnanz der Menschenauffassung stehen die Ludwigsfresken entschieden über der Herkulanusfolge. Dafür entschädigt der Künstler in letzterer wieder durch vortreffliche Behandlung der architektonischen Hintergründe. Hier gibt er etwas völlig Neues: Er füllt die Hintergründe seiner Fresken mit genauen Aufnahmen von Monumentalbauten und entrollt bisweilen ganze umfangreiche Städtebilder. Bescheidene Rivalen dieser Veduten sind die kleinen, aber meist sehr getreuen Städteansichten auf seinen Gonfaloni. Zu dem späteren großartigen Aufschwung der umbrischen Landschaftsmalerei geben Bonfiglis Veduten den ersten Anstoß. Einen gewaltigen Schritt über Bonfigli hinaus tat später Perugino, indem er die Landschaft auf seinen Bildern zur Resonanz der Figurenkomposition machte.

Rückblick.

Wir sahen Bonfigli im Anfang seines künstlerischen Schaffens eng mit der sienesischen Tradition verknüpft. Ein Kolorit von intensiver Buntheit, durch reichliche Auflage von Gold zu noch größerem Glanz gesteigert, kenn-



zeichnete seine früheste uns erhaltene Schöpfung, die Anbetung der Könige aus S. Domenico. Aus dem Charakter dieses Frühwerkes darf der Schluß gezogen werden, daß Bonfigli die Anfangsgründe seiner Kunst in der Werkstätte eines der aus sienesischer Schulung hervorgegangenen Meister erlernt habe, welche damals in Perugia ansässig waren. Durch das Studium der Werke des Domenico Veneziano und seines großen Schülers Piero della Francesca, sowie des Filippo Lippi lernt er, sich auf das Wirkliche zu konzentrieren und den Anforderungen der Perspektive zu entsprechen. Erst in reiferen Jahren macht er (wahrscheinlich in Rom um 1450) die persönliche Bekanntschaft des Fra Angelico, von dem er schon in Perugia Werke gekannt hat. Er ist ihm und seinem Schüler Benozzo Gozzoli für manche Anregung zu Dank verpflichtet. Nach des Meisters Rückkehr aus Rom tritt eine weitere Stilwandlung ein. An die Stelle der intensiven, fast bunten Lokalfarben treten gedämpfte braune Lokaltöne. Dieser Übergang zu warmen, braunen Lokaltönen zeigt sich in dem Tafelbild der Madonna mit vier musizierenden Engeln, in den Gonfalonen und den Fresken.

Im allgemeinen aber hält der mehr für das Anmutige als für die Darstellung kräftiger Aktion begabte Meister an der älteren lokalen Richtung fest und verbindet nur einzelne Züge der Formenauffassung der Neuzeit mit der heimischen Kunstweise. Mit der Vervollkommnung, welche die Kunst Perugias in den letzten Dezennien des Jahrhunderts durch Fiorenzo di Lorenzo und namentlich durch Perugino erfuhr, vermochte er nicht Schritt zu halten. Die ältere Lokalkunst Perugias schließt mit Bonfigli ab, und der eigentliche Vermittler zwischen Florentiner und umbrischer Kunstweise ist nicht Benedetto Bonfigli, sondern Fiorenzo di Lorenzo. Ihm war es vorbehalten, der Wegweiser der jungen Künstlergeneration, eines Perugino und Pinturicchio zu werden.

Un Documento inedito dell' Architetto Carlo Fontana.

Di Piero Misciattelli.

Il documento inedito che mi è dato qui di pubblicare figura nel catalogo privato e fuori di commercio di libri stampati e manoscritti, disegni, incisioni ed acquerelli riguardanti Innocenzo XII (Pignatelli) raccolti e posseduti dal principe Diego Pignatelli di Cavaniglia (Roma) e reca questa indicazione a pagina 28. «Esposto di servigi resi alla Camera (Apostolica) dal cav. Carlo Fontana architetto camerale succeduto al Bernini dal 1664 a tutto il 1º Dicembre 1702 — M. S. in — 4 del secolo XVIII di pagine 16 n. n. delle quali l'ultima bianca» Nel margine superiore della prima pagina si legge la firma autografa di Carlo Fontana.

Il compilatore del catalogo avverte come vi sieno notati i lavori fatti sotto il Pontificato di Papa Innocenzo XII ma non si è reso conto che l'importanza di questo documento consiste particolarmente nel fatto che il Fontana ci offre nel medesimo non solo una lista di pagamenti da lui ricevuti per servigi resi al pontificato romano, ma un elenco per noi ancora più prezioso delle opere, e con i relativi pagamenti, compiute dal suo predecessore rivale, il famoso Bernini. La lista delle paghe avute dal Bernini egli contrappone con arte alla propria per dimostrare alla Reverenda Camera Apostolica quanto minori fossero state le retribuzioni avute dalla Casa Fontana per i servigi resi alla Sede Apostolica in confronto a quelle riscosse dalla Casa Bernini.

In un prospetto rapido ed ordinato ci si rivela in questo singolare documento le somme vistose che furono profuse dai pontefici Urbano VIII ed Innocenzo XII in opere destinate all' abbellimento di Roma: si riscontra in esso per la prima volta la somma totale spesa dalla Reverenda Fabbrica durante 56 anni di servigio prestati dal Bernini e dal paragone delle due liste ci è dato di osservare come al regime del fasto barberiniano e chigiano seguissero nella Chiesa delle ristrettezze finanziarie che obbligarono l'ultimo pontefice del Seicento a serrare non poco i cordoni alla borsa del pubblico erario, così che bene si comprendono le lagnanze del





Fontana che a malincuore rassegnavasi a vedersi lesinate e diminuite le paghe.

Il cav. Carlo Fontana il quale fu l'ultimo architetto del Seicento, e che degnamente chiude un secolo di straordinaria attività edilistica per l'urbe, appartiene alla famiglia comasca onde uscì nel 1543 Domenico Fontana, il famoso architetto che lavorò sotto Sisto V ed al quale si deve l'innalzamento degli obelischi di San Pietro, di S. Maria Maggiore, di S. Giovanni in Laterano, di Piazza del Popolo, e la fabbrica del palazzo pontificio sul Quirinale. Domenico Fontana morì nel 1607, ed ebbe a fratello l'architetto Giovanni Fontana che fu valente ingegnere e restaurò gli acquedotti di Augusto, ed a nipote, Carlo Maderna (1556—1639) al quale si deve la facciata del tempio di S. Pietro.

Il nostro Carlo Fontana nacque a Bruciato nel territorio di Como l'anno 1634; seguendo l'esempio dei suoi maggiori, venne a cercare lavoro in Roma (vedasi più sotto la nota delle principali fra le sue opere) ove seppe competere e farsi notare in mezzo alle contese del Bernini e del Borromino ed accaparrarsi, vivente il Bernini, la sua successione come aiutante, ed al fine installarsi nel suo ufficio di architetto della Rev. Camera Apostolica, ciò che al grande scultore sembra rincrescesse molto, quantunque fosse nella grave età di settanta anni.

Il Fontana morì a Roma nel 1714 dopo aver lasciate oltre a parecchi lavori architettonici le seguenti opere stampate:

Il tempio Vaticano e sua origine con gli edifici piú cospicui antichi e moderni — Roma 1694.

L'anfiteatro flavio descritto e delineato — Aja 1725.

Trattato delle acque correnti — Roma prim. ediz. 1694 — seconda ed. 1696.

Descrizione della Cappella del fonte battesimale nella Basilica Vaticana — Roma 1697.

Discorso sopra il monte Citorio — Roma prima. ed. 1694, 2° ed. 1698.

Discorso sopra le cause delle Innondationi del Tevere antiche e moderne a danno della citta' di Roma — Roma 1696.

Opere compiute dall' architetto cav. Carlo Fontana e ricordate da Filippo Titi, contemporaneo dell' architetto, nel libro »Descrizione delle Pitture, Sculture e architetture esposte al pubblico in Roma« — Ediz. 1763.

pag. 9: Deposito della regina di Svezia in S. Pietro ordinato dalla S. M. d'Innocenzo XII, fatto poi perfezionare dalla S. M. di Clemente XI con disegno del cav. Carlo Fontana.



pag. 20: (in S. Pietro) L'ultima cappella è senza altare, perchè serve per fonte battesimale. E' notabile la sterminata urna di porfido che fu sepolcro di Ottone II. Il coperchio di bronzo dorato è disegno del cav. Fontana.

pag. 43: (chiesa di S. Margherita) . . . . fu architetto e della chiesa e della facciata il cav. Fontana.

pag. 46: (chiesa di S. Maria in Trastevere) Aveva questa chiesa un portico molto deforme, con semplice tetto tutto aperto e rozzamente fatto, dal che mossa la S. M. di Papa Clemente XI . . . . . fece di nuovo rifar detto portico, e ferrarlo con cancelli di ferro; e con tale occasione decorò il mosaico sopra con ornamenti di stucco, che fanno anche finimento alla facciata, il tutto con disegno e direzione del cav. Carlo Fontana.

pag. 70: (Chiesa di S. Sebastiano) La cappella di S. Fabiano, che siegue, spettante alla Casa Albani, fu fatta con disegno di Carlo Maratta, e seguito dal cav. Carlo Fontana, da Alessandro Specchi e dal Barigioni.

pag. 125: (Chiesa Nuova) La cappelletta che segue, sotto l'organo, che è dei signori Spada architettata dal cav. Carlo Fontana.

pag. 137: (Chiesa di S. Andrea della Valle) La prima cappella a man destra, entrando in chiesa, è stata fatta dai Signori Ginnetti con l'architettura del cav. Carlo Fontana.

pag. 170: (Chiesa di S. Marta) La chiesa fu rimodernata ultimamente con buona e vaga architettura dal Cav. Carlo Fontana a spese d'una monaca di Casa Boncompagni.

pag. 187: (Chiesa di S. Biagio) S. Biagio ristorato modernamente con capriccioso disegno del Cav. Carlo Fontana.

pag. 285: (S. Maria degli Angeli alle Terme) Le vastissime Terme di Diocleziano rimasero, come tutte le altre, dal tempo e dalla barbarie guaste, ma la loro stessa vastità ne fece rimanere in piedi una parte in qua e in là, che rispetto al tutto, furon piccola cosa, ma considerate da per sè, ciascuna di esse rendeva meraviglia, e faceva fede dell' antica magnificenza. Una di queste parti fu ridotta a granaj d'una prodigiosa estensione, che rimangono dirimpetto al convento della Vittoria. Dipoi un' altra parte attaccata al giardino del principe Strozzi, al tempo di Clemente XI, col disegno di Carlo Fontana, fu ridotta pari mente allo stesso uso.

pag. 321: (Chiesa di S. Marcello) La facciata fu fatta a spese di Mons Castaldi Boncompagni con l'architettura del cav. Fontana.

pag. 327: (Chiesa dell' Umilità) La facciata è disegno di Carlo Fontana.

pag. 419: (Chiesa dei S. S. Faustino e Giovita) Della Chiesa fatta ultimamente ne fu architetto il cav. Carlo Fontana.



pag. 430: (Chiesa di S. Maria Traspontina) L'altare maggiore fu racconciato ultimamente col disegno del cav. Carlo Fontana, dove sono molti angeli di stucco che sostengono un' immagine di Maria Vergine.

pag. 464: (Chiesa Spirito Santo dei Napoletani) Questa chiesa racconcia col disegno di Carlo Fontana.

pag. 484: (Palazzo Bigazzini) Giovanni Antonio Bigazzini vi fabbricò un palazzo con disegno del Cav. Carlo Fontana.

La precedente lista ricavata dall' opera del Titi deve essere completata con le seguenti opere di Carlo Fontana:

Palazzo della Curia Innocenziana a Montecitorio. (si vedano i primi disegni originali che verranno da me pubblicati nel fascicolo Luglio 1909 nella Rivista senese « Vita d'arte ».)

(Chiesa di S. Andrea della Valle) Abside: altare maggiore, architettura di Carlo Fontana.

(Chiesa dei SS. Apostoli) Nel 1702 Clemente XI riedificò dai fondamenti la Basilica ed i lavori di questa riedificazione furono diretti da Carlo Fontana.

(Chiesa di S. Marco) Nel secolo XVII l'ambasciatore della Repubblica Veneta Sagredo la ridusse nello stato attuale coi disegno di Carlo Fontana.

(Chiesa di S. Margherita) Nel 1680 fu restaurata per cura de Cardinale Castaldic on architettura di Carlo Fontana, a cui appartiene anche la facciata.

(Chiesa di S. Maria dell' Assunzione) Fu edificata verso la metà del secolo XVII coi disegni di Carlo Fontana.

(Chiesa di S. Maria dei Miracoli) Nel 1664 Alessandro VII ordinò a Carlo Rainaldi di edificare la chiesa la quale rimasta incompiuta fu terminata a spese del Cardinale Castaldi con l'aiuto del Bernini e del Fontana.

(Chiesa di S. Maria ad Nives) Fu ceduta nel 1607 alla Confraternita dei Rigattieri che la fecero più tardi riedificare con architettura di Carlo Fontana.

(Chiesa di S. Maria del Popolo) La seconda cappella della navata di destra fu edificata verso la metà del secolo XVII dal cav. Carlo Fontana.

(Chiesa di S. Teodoro) Nel 1705 Clemente XI fece scavare la terra intorno alle pareti di questa Chiesa ed ordinò che fosse fatta la piazzetta semicircolare della quale è autore Carlo Fontana.

Ed ora ecco pubblicato integralmente il documento dell' architetto Carlo Fontana:

Firma autografa del Cav. Carlo Fontana.



Esposto primo per la Rev. Camera.

Si notifica con il presente esposto di quello che ha goduto e gode il Cav. Carlo Fontana per il prestato servizio alla Rev. Cam. Apostolica sin dall' anno 1664 a tutto il presente giorno 1. Dicembre 1702.

Della San. mem. d'Alessandro VII fu dichiarato con special chirografo in vita per uno delli misuratori della Rev. Camera con la provisione di scudi 5 il mese, e scudi 2,20 per la solita parte in dispensa di palazzo, e con li soliti emolumenti di scudi 2 per cento per la tara de' conti che pagono li artisti, quali scudi 2 si dividono per metà per ciaschedun misuratore.

Attesa la vecchiaja del cav. Bernino fu imposto dal Sommo Pontefice e Ministri Camerali al cav. Fontana che dovesse come coadiutore esercitare anche la carica d'architetto come fece, indi intentionato nella futura successione sì della carica come delle provisioni dopo la morte del detto Bernino e con tale speranza operò con ogni puntualità e diligenza sino alla morte del prefato cavaliere.

Morto che fu il suddetto Bernino non mancò il Fontana di far istanza per la surrogazione, e pagamenti che portava la medesima carica promessali consistenti in scudi trenta il mese con le parti doppie ascendenti ad altri scudi 4 il mese.

Oltre di che li venivano pagati tutti li disegni e viaggi a parte come il tutto si riconosce et apparisce da mandati spediti dall'E. mo Camerlengo esistenti nella computisteria del Sig. Bondi, oggi Leonori. Di più in occasione dell' esilio di Luigi Bernino, che occupava la carica di Sopraintendente dei Palazzi Apostolici, che subentrò Gio. Antonio de' Rossi, quale fu poi levato, e fu appoggiata questa carica di Sopraintendente al medesimo cav. Fontana, quale ha esercitato sino al presente senza pagamento veruno, qual pagamento consisteva in scudi 10 il mese, e scudi 3 per la parte, oltre le medaglie d'oro e pensioni.

In tempo che seguì la morte del cav. Bernino suddetto e per alcuni anni susseguenti con reiterate instanze alli tesorieri pro tempore, et a Mons. Pilastri commissario gerente si domandavano con suppliche li detti pagamenti soliti, ma invece d'avere il rescritto favorevole, li fu risposto in voce, che Sua Santità conosciuta l'abilità del cavaliere abile a poter fare tutte le carte, aveva abolito e soppresso le due, cioè di architetto e sopraintendente, ma che non si sarebbe mancato alle giuste richieste per le recognitioni che meritava il cavaliere; onde in luogo d'essa paga averebbe Sua Santità assegnata provisione congrua quale non effettuatasi e dilungandosi si prese motivo dalla benignità dei tesorieri Ginnetti, Negroni, et Imperiali, si avessero per mandati camerali alcune piccole recognitioni, tenui rispetto



alle fatiche, ma furono pro una vice tantum si che non essendosi effettuato mai l'assegno di detta provisione, li è rimasta la sola fatica di tutte le cariche.

Volle poi Mons. Pilastri, commissario gerente, credendosi di far bene, aggiungere alli due misuratori il terzo per sminuir la fatica e vi fu posto frate Giuseppe Paglia domenicano; e che delli scudi 10 il mese che avevano tra tutti due li misuratori se ne fecero tre porzioni che venivano ad essere scudi 3,33 il mese per ciaschedun misuratore. Riconosciutasi poi pregiudiciale alla Rev. Camera la giunta del terzo misuratore e per altre particolarità che si tacciono, fu licenziato il frate Paglia dal servizio, e ritornò in pristino alli due misuratori ma non fu mai restituito il pieno delli scudi cinque alli detti misuratori e da allora sino al presente si continua con li soli scudi 3,33 il mese in Camera, e a Palazzo scudi 2,20 il mese.

Onde il cav. Fontana supplica di riflettere e commettere in considerazione che esso ha esercitato et esercita le due cariche d'architetto e sopraintendente senza provisione e parte veruna dall' anno 1666 in qua sino al 1° dicembre 1702 et invece d'essergli accresciute le paghe, si trova diminuito nella propria di misuratore per la causa come segue.

Si notifica che le paghe delle tare non hanno che fare con quelle dell' architetto e sopraintendente ma tutte attinenti alla carica di misuratore come cantano li Brevi speditigli e taluni credono siano di qualche somma considerabile e si prega a far riconoscere tutta la somma delli lavori che si spediscono anno per anno. Dal che si vedrà esser questi emolumenti molto tenui e che dopo pagati li giovani non resta nelle mani dei misuratori che il sessanta in circa per cento.

Sì che il cav. Fontana esercita presentemente la carica d'Architetto della Rev. Camera e dei Palazzi in tutte le occorrenze sì dei disegni come dei viaggi fuori di Roma, quali non appartengono alla carica di misuratore et esercita presentemente anche la carica di sopraintendente dei Palazzi già suppressa quali cariche unite con quelle dell' architetto avevano di provisione, cioè: all' architetto scudi 34, al sopraintendente scudi 13.

Oltre vi erano li pagamenti, recognitioni di medaglie, mandati a parte, e pensioni ben note alla casa Bernini.

Onde di presente li vengono nuovamente diminuiti li pochi emolumenti delle misure a causa dell' aggiunto terzo misuratore in Camera Sig. Bufalini il quale ritiene il terzo delle misure il qual terzo lo godeva in comune il Fontana e Contini, sì che pagati li giovani restono gli utili ad una tenuità forsi non creduta.

Et a ciò si riconosca quello che ha, il cavaliere pone qui sotto le paghe mestruali mese per mese e prima cioè:



Come architetto della Rev. Fabbrica..........	scudi	10
Come architetto dell'acqua Paola	scudi	5
Come misuratore di Camera invece delli scudi 5 ridotto	scudi	3,30
Come misuratore di Palazzo	scudi	2,20
Sommano in tutto	scudi	20,50

Con essergli levate le parti che godevano li suoi antecessori.

Fa noto anche il cavaliere le più particolari opere grandiose che ha fatto finora per la S. Sede senza aver avuto verun premio delle sue fatiche e prima:

La condotta dell'acqua nuova Paola applicativi di sua assistenza anni 18 continui senza veruna paga sino che fu dichiarato architetto solo, una volta scudi 100 datigli da Mons. Litta.

L'opera del fontanone a S. Pietro Montorio.

L'opera del nuovo porto d'Anzio di tante piante e modelli.

L'opera della condotta dell' acqua di Civitavecchia.

Non si espongono l'altre infinite opere e fatiche perchè sarebbe un lungo catalogo, basta il dire che per lo spazio di circa 40 anni che sempre è stato in moto continuo nel servizio della Rev. Camera quasi gratis.

Sì che con la sola paga di misuratore di 5,50 diminuita viene il medesimo ad esercitare tutte le cariche che ascendevano prima alla somma di scudi 47 il mese senza l'altre recognitioni. Perciò si supplica riflettere e riguardare con occhio benigno le giuste ragioni che si sono addotte di sopra acciò resti consolato con un giusto e doveroso provvedimento che se ne spera dalla somma clemenza di Nostro Signore.

Restò favorito Don Gasparo Fontana figlio del suddetto cavaliere dall' infinita pietà d'Innocenzo XII d'un beneficio di S. Giovanni Laterano carico di pensioni per scudi 70 e si dichiarò S. S. avergliela dato ad invito del fratello cav. Francesco che glielo chiese per le fatiche fatte dal medesimo per l'erezione ed assistenza della fabbrica della Dogana di terra.

Il cav. Fontana stante le sue diligenti applicazioni et operazioni levò d'impegno la Rev. Camera di due gran spese già cominciate dal cav. Bernino in Civitavecchia, et una fu il principiato Bagno per le ciurme in tempo di Clemente IX ascendente in scudi 350 incirca, l'altra fu del modo che principiò detto Bernino per il riparo dell' Antemurale in tempo di Clemente X ascendente alla spesa di scudi $\frac{m}{200}$ incirca che dalle diverse congregazioni dei Camerali furono sospesi a causa delle ragioni addotte dal Cav. Carlo Fontana a favore della Camera.



Esposto secondo per la Rev. Fabbrica di S. Pietro.

Ristretto di quanto ha ricavato il cav. Bernino dalla Rev. Fabbrica per il suo prestato servizio come Architetto che entrò nell'anno 1624 e durò sino l'anno 1680, cioè anni 56 di servizio, come costa pubblicamente.

Pagamenti seguìti.

	Scudi
Per provisione della sopraintendenza di metallo del Ciborio dalli 15 di Giugno 1624 per tutto Marzo 1624 a scudi 100 il mese come a libro mastro 36 e 57 montano	4722
Per provvisione d'aprile 1627 per tutto giugno 1633 a ragione di scudi 250 il mese come al libro dei manuali 29 e libro de' manuali 8. .	15750
Per recognizione sino all' anno 1627 come al libro mastro 84.	3850
Per donativo d'ordine della S. memoria di Papa Urbano VIII l'anno 1633 come per pagamento 20 agosto di detto anno in libro dei manuali nell' ultimo.	10000
Per il modello della statua di S. Longino come al libro dei manuali 42	450
Per la statua come al libro dei manuali 17	3300
Per il campanile per la sua provvisione straordinaria dalli 25 febbraio 1638 a tutti li 29 agosto 1642 a scudi 100 il mese.	5500
Per le 4 statue di stucco sopra il campanile come al libro de' manuali 17	1200
Per il bassorilievo di Pasce oves meas come al libro dei manuali . . .	3000
Per recognizione di detta opera	200
Per la statua di Costantino a conto come al libro dei manuali 171 . . .	900
Per la sopraintendenza dei portici dal 1° agosto 1657 per tutto luglio 1662, sono anni cinque a scudi 60 il mese	3600
Per la sopraintendenza dell' opera della cattedra per mesi 40 a ragione di scudi 200 il mese come al Libro dei manuali 178	8000
Per provvisioni ferme di scudi 200 l'anno dall'anno 1629 a tutto l'anno 1665, sono anni 37 (Sic)	7400
Per li due terzi delli due per cento sopra scudi 3,655,580 monta, come per ristretto fattone dal computista antecedente che importa no le stime e misure dei lavori e conti saldati a diversi dal suddetto cavaliere dall'anno 1624 a tutto gennajo 1661.	4873
E per detti due terzi sopra scudi 115618,50 e per le misure, stime e conti di diversi per tutto l'anno 1665	1541
E per detti due terzi sopra scudi 230,138 per le misure e stime dei scalpellini e muratori appaltati	3068

Il retroscritto ristretto è stato copiato du un libro dove sono diversi originali di disegni, note, ristretti et altro fatto fare dalla Santa



memoria di Papa Alessandro VII esistente ora detto libro nella libreria dell'Ecc.mo principe Chigi e questa nota è stata autenticata dal computista della rev. Fabbrica di quel tempo e rincontrata con le partite. Di più ebbe scudi $\frac{m}{3}$ di legato per il disegno et assistenza del Ciborio esistente entro la Cappella del SS. Sacramento 3000

Onde ascende la somma che ha ritratta il Bernini per via di mandati a scudi 80354

E più s'aggiunga nella detta somma quello che ne ha ritratto dalla detta fabbrica Luigi Bernini fratello del cavaliere come Deputato considerato con li regali e pagamenti di misure scudi 20 il mese, cioè scudi 240 l'anno per anni 50, sino che fu bandito da Roma, quali ascendono a scudi 12000

E più nella detta somma si deve aggiungere li utili ricavati dalli canonicati di Santa Maria Maggiore e S. Pietro concedutoli da i Papi considerati di rendita per scudi 60 il mese, che ascendono l'anno a scudi 720, che in anni 60, che seguì la morte del fu Mons. Bernini importa la somma di scudi 43200

E più si deve aggiungere scudi 30 il mese che aveva il cav. Bernini di paga ferma dalla rev. Camera che ascendono l'anno a scudi 360 che in anni 56 montano a scudi 20160

E più scudi 8 il mese come Prefetto Architetto dell'acqua Felice che fanno scudi 96 l'anno, montano per anni 56 a 5376

E più scudi 5 il mese che aveva Luigi Bernini come architetto dell'acqua Paola che sono scudi 60 l'anno che per anni 30 che servì 1800

E più per la carica di spolverare il Ciborio scudi 5 il mese che aveva uno di detti fratelli importa scudi 60 l'anno che in anni 56 monta 3360

E più scudi 10 il mese ch'ebbe Luigi Bernini come sopraintendente dei palazzi che sono scudi 120 l'anno che per anni 30 che servi monta 3600

Nella sopradetta somma vi si comprendono molti regali annuali di medaglie d'oro, d'argento, pensioni, benefici per gli ecclesiastci, parti doppie e molti altri legati da considerarsi altri scudi 10 il mese cioè scudi 120 l'anno ascendono a scudi 6720

Sì che ristrette tutte le dette somme avrà ritratto la Casa Bernini dalla Fabbrica e Camera scudi Centosettantaseimila e cinquecento settanta, cioè scudi tremila centocinquanta l'anno incirca che viene ad essere circa 260 il mese nello spazio di 56 anni montano scudi.. 176570

E' da riflettersi anche la Dignità Prelatizia che ha avuta detta Casa con diverse cariche che non si mettono a calcolo.



Si deve considerare che nelli detti anni 56 dal detto prestato servizio di Bernini ha speso la Rev. Fabbrica un milione cento ottantaseimila scudi di fabbriche attinentialla magnificenza et ornamento del Tempio come si verifica da vari conti spediti in Fabrica.

Esposto Terzo

Di minorazione di Spese che riceve la rev; Fabbrica dal Prestato servizio del Cav. Carlo Fontana dall'anno 1684 sino al presente 1703. (sic.)

Il Cav. Carlo Fontana architetto della Rev. Fabrica che ha servito gratis come deputato revisore da Clemente X sino ad Alessandro VIII, cioè circa anni 18 nel qual tempo ha composta l'opera stampata del Tempio Vaticano, et anche per ordine di Mons. Vespignani ridusse li esorbitanti prezzi nel modo che comunemente si osserva nella città di Roma, e faticò molto tempo a fare i processi contro i delinquenti artisti, muratori et altri, e fece restituire alla rev. Fabrica dai medesimi molti denari esorbitantemente pagati e dal Pontificato d'Alessandro VIII sino al presente giorno ha fatti infiniti modelli e disegni per il fonte battesimale e Deposito della regina di Svezia senza verun pagamento solo che li seguenti:

	Scudi
Ricevè il Cav. Fontana per anni 10 incirca avanti l'anno 1697 dalla Rev. Fabrica scudi 10 il mese concessigli da Alessandro VIII come Deputato e Revisore della Fabrica che sono scudi 120 l'anno che in anni 10 monta a scudi	1200
E più dall'anno 1697 nel Pontificato d'Innocenzo XII ha ricevuto li medesimi scudi 10 il mese come Architetto dichiarato da Papa Innocenzo XII, che fanno scudi 120 l'anno che per anni 5 montano a	600
E più altri scudi 10 il mese concessi et accresciuti da Innocenzo XII al Cav. Francesco Fontana come Revisore Deputato in luogo del padre, che costituiscono scudi 120 l'anno cominciando dall'anno 1697 a tutto l'anno 1702. Monta a	600
E più il fruttato delle misure di fabriche fatte per la Fabrica sotto la direzione e disegno del Cav. Fontana ascendenti circa scudi $\frac{m}{65}$ che sono incirca	800
E più ha ricavato il Cav. Fontana dalla sua carica di misuratore della Camera tra paghe ferme e frutto di misure circa scudi 10 il mese che sono scudi 120 l'anno essendo anni 40 che possiede detta carica, che montano a scudi	4800

E più altri scudi 5 il mese concessigli l'anno 1690 da Alessandro VIII per la carica d'Architetto dell'Acqua Paola che sono scudi 60 che sino all'anno 1702, cioè anni 12, monta a 720

E più scudi 8 il mese al cav. Francesco Fontana per la carica di Prefetto Architetto dell'acqua Felice concessigli l'anno 1697 che montano a scudi 69 l'anno per anni 5 480

E più scudi 300 incirca per conto di recognizione da i Camerali a conto d'infinite fatiche 300

E più per il fruttato d'un beneficio di S. Giovanni Laterano concesso da Innocenzo XII l'anno 1696 a Don Gasparo Fontana parimente figlio del cav. Carlo suddetto che detrattone scudi 70 di pensione gli resta scudi 14 il mese cioè scudi 168 l'anno per anni 6 sino al presente 1702 1008

Sì che tutto quello che ha ricavato nel corso d'anni 40 la Casa Fontana sino al presente anno 1702 ascende circa a scudi 10508 che sono ragguagliatamente un anno per l'altro circa scudi 262 che viene ad essere al mese circa scudi 22.

Correndovi di diferenza scudi 238 il mese di più che ha ricavato la Casa Bernini.

Il tutto si è esposto per sperarne merito e non demerito come da taluni che non informati parlano al vento.

Questo dì 1° Dicembre 1702.

Zur Datierung von Dürers Paumgartneraltar.

Von **Heinz Braune.**

In einer handschriftlichen »Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg« aus dem 17. Jahrhundert, die in der Bibliothek des Germanischen Museums aufbewahrt wird, findet sich bei den Aufzeichnungen über die Kirche des Katharinenklosters auf S. 452 der Eintrag: »Hernach Ao. 1498 sind von Albrecht Dürer, einem berühmten Mahler, Stephan Baumgärtner, samt seinen Bruder Lukas, an dieses Altars Tafel, einer in der Bildnis S. Georgens, der ander S. Eustachii contrafaictet worden. Diese Tafel hat man Ao. 1614 Herzog Maximilian in Bayern in seine Kunstkammer abfolgen lassen, doch eine Copey davon behalten und in erstgedachten Altar gesezet.«

Die Notiz scheint mir in der Dürerliteratur übersehen worden zu sein, obwohl sie doch die einzige ist, die ein bestimmtes Datum für die Entstehungszeit des Paumgartneraltars in der Pinakothek angibt. Es muß nun geprüft werden, wieweit sie Glauben verdient. Sicher zwar hat sie nicht die unerschütterliche Bedeutung einer Urkunde, aber sie kann sehr wohl auf eine dem Schreiber damals noch zugängliche Urkunde oder doch auf eine gute Tradition zurückgehen. In jedem Falle gibt sie Anlaß, die bisher angenommene spätere Datierung des Altares einer Revision zu unterwerfen. — Da der Paumgartneraltar das bedeutendste Malwerk Dürers vor seiner zweiten italienischen Reise ist, hat man ihn gewöhnlich möglichst nahe an diese heranzusetzen versucht, und wenn einige Forscher, wie Wölflin und Weisbach ihn dem Florentiner Dreikönigsbild von 1504 unmittelbar vorangehen lassen (— Valentin Scherer setzt ihn direkt »um 1504« an —), andere wie Thausing »nicht weit über das Jahr 1500 herab« wollen, so stimmen doch alle darin überein, daß sie ihn für ein Werk des beginnenden 16. Jahrhunderts halten. Die an sich nieht beweiskräftige Notiz der Nürnberger Handschrift findet aber eine Stütze in der Familiengeschichte der Stifter des Altares. Der Konservator am bayer. Nationalmuseum, Friedr. H. Hofmann, hat im 1. Jahrgang der »Christlichen Kunst«, 1904, sehr ausführlich über die Stifter gehandelt, und aufs sorgfältigste zusammengetragen, was über die einzelnen Personen zu erfahren war. Daraus ergab sich, daß der Altar eine Stiftung der engeren Familie des alten, schon 1478 verstorbenen Martin Paumgartner und seiner Ehefrau, einer Volckamerin, war. Ihre und



ihrer vier Kinder Bildnisse trägt das Mittelstück. Wahrscheinlich also hatten die Eltern ein Legat für den Altar ausgesetzt, und die Kinder lösten die testamentarisch übernommene Schuld mit der Bestellung des Altarwerkes ein. Daraus erklärt sich dann das Fehlen des Hans Reich, an den Barbara Paumgartnerin seit 3. Juli 1497 verheiratet war, ohne daß man annehmen muß, er sei damals bereits gestorben gewesen: er gehörte nicht zu der Nachkommenschaft des alten P., und somit nicht zur eigentlichen Familie. Überdies ist Barbara Reich in nichts als Witwe charakterisiert. So darf man die oberste Grenze der Entstehungszeit gewiß bis 1497, dem Jahr der Verheiratung Barbaras, hinaufrücken, während Dr. Hofmann 1499, das Todesjahr Reichs, annahm. Wichtig aber wird besonders ein Umstand, den Dr. Hofmann erwähnt: Im Jahre 1498 zog Stephan Paumgartner mit Herzog Heinrich von Sachsen ins heilige Land. Liegt da die Vermutung nicht nahe, Stephan P. habe vor Antritt einer so weiten Reise das Seine ordnen und seine Verpflichtungen dem Andenken der Eltern gegenüber erfüllen wollen? Auch die Eigentümlichkeiten der Kostüme sprechen mindestens nicht gegen die frühe Datierung. Dabei ist die Perspektive so viel unbeholfener als in dem Florentiner Bild, die Raumentwicklung so viel ängstlicher und beschränkter, daß der Abstand zwischen beiden doch nicht zu gering angenommen werden darf. Der quattrocentistische Aufbau des Mittelstückes in München entspricht dem von vielen Nürnberger Bildern des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts. Das Florentiner Bild vertritt deutlich eine jüngere Zeit. Die Haltung der Figuren — nicht nur im Mittelbild, sondern auch auf den Flügeln, scheint mir eher zu Dürers früheren Stichen zurückzuweisen als zu dem Florentiner Bild. Immerhin ist es gefährlich, in solchen Dingen allzuscharf sehen zu wollen, und die Zeitdifferenz ,um die es sich handelt, ist schließlich klein genug. Dem Maler des Krelbildnisses aber wird man eine Leistung, wie den Paumgartneraltar, als schon vollbracht wohl zutrauen dürfen.



Zwei bisher unbekannte Briefe von Lucas Cranach dem Jüngeren aus dem Jahre 1579.

Ein Beitrag zur Cranach-Literatur.

Von **C. von Bardeleben.** Generalleutnant z. D.

Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach und Bayreuth, Sohn Georg des Frommen von Ansbach hatte nach dem Tode seiner ersten Gemahlin unter den vielen ihm zu einer neuen Ehe vorgeschlagenen fürstlichen Töchtern diejenige des Herzogs Wilhelm von Braunschweig-Celle auserkoren. Es war die noch nicht ganz 16jährige Herzogin Sophie, welche ihre Erziehung am Hofe des Kurfürsten August von Sachsen genoß. Als Georg Friedrichs Werbung im Frühjahr anno 1579 erfolgte, weilte die sächsische Familie auf Schloß Annaburg unweit Torgau. Der Markgraf traf am Osterabend daselbst ein, und schon am Osterdienstag, dem 21. April, fand die feierliche Verlobung statt. Der glückliche Bräutigam ließ in seiner Freude über die gut getroffene Wahl gleich danach den beim Kurfürsten von Sachsen in hoher Gunst stehenden Maler Lucas Cranach den Jüngern, Sohn des zurzeit schon verstorbenen Ältern gleichen Namens, aus dem benachbarten Wittenberg nach Annaburg kommen, um ein Bild seiner holden Braut in Lebensgröße und in der Kleidung, welche sie bei dem Verlöbnis getragen hatte, anzufertigen. Dem kunstsinnigen Fürsten Georg Friedrich, der Gelehrte und Künstler gern um sich versammelte, mag wohl der berühmte Meister Lucas persönlich bekannt gewesen sein, stammt doch höchst wahrscheinlich von ihm die schöne Handzeichnung, Georg den Frommen darstellend, jetzt in der Dresdner Galerie befindlich.

Georg Friedrich bestellte außer dem Bild seiner Braut bei Meister Lucas noch ein größeres seiner ersten Gemahlin Elisabeth, Tochter des Markgrafen Johann von Küstrin, welche im vergangenen Jahr verstorben war [1]). Auch sollte der Künstler noch mehrere kleine Bilder, die zu Geschenken bestimmt waren, anfertigen. Es bestand schon zu jener Zeit die Sitte, daß Fürstlichkeiten ihre Bilder in großer Zahl verschenkten, den Künstlern erwuchs aller-

[1]) Elisabeth hatte sich auf der Reise nach Warschau, zur Feier der Belehnung hres Gemahls, bei der strengen Kälte eine Krankheit zugezogen, der sie nach kurzer Zeit erlag. Sie starb in einem Dorfe bei Warschau, ihr Leichnam wurde mit fürstlicher Pracht nach Königsberg i. Pr. geleitet und daselbst in der Kneiphöfschen Domkirche beigesetzt.



dings ein großer Vorteil hierdurch, aber die Kunst litt unter solcher Massenbestellung. Wir ersehen aus den noch vorhandenen Geschenklisten des markgräflichen Hofes, daß sämtlichen oberen Beamten Ketten mit Bildern des Markgrafen zum Einzug des jungen Paares auf der Plassenburg verliehen wurden.

Cranach hatte versprochen, die Bilder der beiden Gemahlinnen und der Mutter Georg Friedrichs recht bald zu liefern, wir erfahren aus seinem eigenhändigen Brief an den Markgrafen, der sich im Königl. Hausarchiv zu Charlottenburg befindet, daß er große Mühe und Fleiß auf die Bilder verwendet hatte und andere Arbeit ruhen ließ, um sie zum Einzug der Neuvermählten fertig zu haben. Das Schreiben lautet:

»Durchlauchtigster hochgeborener Fürst gnedigster Her. Ever fürstlich gnaden sein meiner vnterthenigen Dienste zuvorn. Gnediger Fürst vnd Her.

Auff Ever fürstlich gnaden befhel zur annaburgk. etzliche Conterfakt halber so ich auffs forderlichste machen soll, weil ich dan an mir nichts habe wollen er müden lassen, andere arbedt in dan gesatzt (andere Arbeit hintangesetzt) vnd fruhe vnd spaden (spät) an solchen Conterfakten gearbet, wie auch Ev. furstl. gn. sehen werden, dan sie viel arbet gehabt, bitt ich Ever furstl. gn. wo es was Lage sein mocht, kein ungenehmes gefallen thragen (verübeln), verhoff sie werden ach so (auch so) gemalt sein da ob Ev. furstl. gn. hin gnediges gefallen haben werden, Erstlichen zwei grosse Conterfekt Ev. f. gn. itziges gemahel. Das ander Ev. f. gn. foriges gemahel, hochloblichen milden gedechtnus, welchs E. f. gn. in preussen schicken werden, das das zum epithafium darnach gemacht werde. Dan ich solchs in der Kleidung so ihre fstl. gn. gethragen. es konnt auch darnach solchs Conterfakt auf ein ramen Eingefasst werden . . das es zum epithafium oder wozu solchs E. fstl. gn. ferner gebrauchen wollen. Darnahen (daneben) sein drej kleine Ev. fstl. gn. frav mutter, drej kleine Ev. fstl. gn. itziges gemahel. Darnach drej des forigen gemahel selger milder gedechtnus weilhe (welche) ich Ev. fstl. gn. in unterteniket (Untertänigkeit) übersende mit einen Eigen botten (Boten) fersehe mich werden mit gottes hulffe ohne schaden zu komen, welchs ich aus vnterthenigsten gehorsam Ev. fstl. gn. nicht verhelen sollen. vnd wunsche von gott dem almechtigen Ev. fstl. gn. derselbigen zukunftigen gemahel gottes gnedigen segen. Erbar Landt vnd Leuten zu freuden vnd allerglückseligen Wolfardt amen vnd Eine fröhche (fröhliche) Heimfardt.

Dat. Wittenbergk am thage Himelfardt welcher ist der 27 mey 1579

Ever fürstlichen gnaden vnderthenigster Diner

Lucas Cranach Ma.«



Adresse: »Dem Durchlauchtigsten hochgeborenen Fursten vnd Hern Heren Georg Friderich Marggraffen zu brandenburgk jun preussen zu stettin pommern. Der Cassuben vnd wenden auch in schlesien zu gegerndorf Herzogh, burggraff zu nurenbergk vnd furst zu rugen.«

Eingangsvermerk der markgräflichen Kanzlei auf der Adresse: »An Blaßberg 4 Juni An. 79. Lucas Kranach, Mahler vberschickt die fürstlichen Contrafacturen.«

Ein zweiter Originalbrief Cranachs, an den Markgräflichen Kanzler Hosemann gerichtet, ist gleichfalls noch im Hausarchiv aufbewahrt; auch dem Kanzler versichert er, daß er die Bilder mit großer Sorgfalt gemalt habe. Er spricht sich ferner eingehend über das Bild der ersten Gemahlin Elisabeth aus. Es sei in der Tracht und dem Schmuck, wie sie beides getragen, genau ausgeführt worden. Es könne sehr gut eins davon dem Bildhauer für das Epitaph in der Kneiphöfschen Domkirche dienen oder als Vorlage für ein Grabdenkmal. Die erwähnten drei kleinen Bilder der Mutter sollten wohl als Geschenke Verwendung finden. Georg Friedrichs Mutter war Emilie, die dritte Gemahlin Georg des Frommen, Tochter Herzog Heinrichs von Sachsen, geboren 1516 und gestorben am 19. April 1591 zu Ansbach.

Ich lasse den Brief hier im Wortlaut folgen:

»Mein freuntlchen Dinst zuvorn, Ernvester Achbar, hochgelarter Her Doctor vnd Canzler freuntliche libe her swager. auff Ever an mich gethanes schreiben. hab ich mit muhe v. grossen fleis di Conterfakten so mein gnediger füst v. her bestellet gefercht (gefertigt). diselbigen himit vberschicke, der hoffnung sollen wol ankomen vnd ist deme also. Das m. g. f. vnd herr wolt habe sein itzige neves gemahl in ihre grossen (Größe) v. der kleidung wie si das mahl zur annenburgk gewesen.

Darnach das forige gemahl in ihrer Kleidung vnd schmuck wie si zur Zeit gangen v. weil das bilde zum Epithafium solt in dem Habit gemacht werden. so ist es fonnotten (nötig) dem bildhaver eins zu schicken. welchs dan auch kont bey das begrebnus gebrucht werden, dan es mit sonderlichen fleis gemacht vnd sich wol zum gedechnuhs schicken (zum Gedächtnis eignen). Darnach hab ich sollen der Frav mutter drej kleine machen v. der itzigen jungen Furstin auch drej v. der forigen auch drej. das ich si al solte zusammen vberschicke. vnd weil darneben auch Ein forzeichnus mitschicke. was solche arbet alle kostet. bin ich der Zufersicht mein gnediger furst vnd herr werden mihr solche bezolung thun lassen. vnd den botten for beschirm zu stallen (unter Schutz nehmen), wiwol ichs bedenken habe den botten zu ferthraven auff der strassen es konte aber mir der her darin

dienen v. mit denen von Dresen nach Dresen schicken. Das ichs zu Dresen bekomen mocht in m. gn. hern des Churfürsten Kamer. konnt ihr mir das itzunt wider schreiben bey wehme ich solchs mocht abfordern lassen. Ich forsehe mich der her werde sich meines Dinstes nicht beschweren. vber das das ihr sonsten fil (viel) zu thun werden haben . . . vnd thun wider was euch lieb ist damit Gott dem almechtigen befohlen.

Dat. in Wittenbergk den 28 mey 1579 Lucas Cranach Mahl.«

Diesem Brief ist die Rechnung für die Bilder beigefügt, in ihr haben die Angaben der Preise das meiste Interesse, sie lautet:

»Verzeichnus der arbett so ich mein gnedgen Fursten vnd hern hern Georgen Friderich Marggraffen zu Brandenburgkh iz gemacht hab als nemlchen (nämlich) fur die zvej grosse Conterfakte bey der Gemahlen der itzigen vnd die foriger, seliger gedechnus. welchs ein ides 40 Thal. werde, aber wil si E. f. gn. eins fur 30 Thal. lassen. ferner seint neven kleine Conterfakte fur ein ides 4 Thaler, so habe ich do ih zu E. fstl. gn. nach der annenburgk gefordertt fhure zerung auff thäge (die Anzahl der Tage ist leider nicht ausgefüllt) mit zweien Pferden »fazeit samt den furthen 5 Thal. 20 gr. nemlichen 3 Thal. 8 g. speisung 3[1]) Thal. fuhrthen welchs nun alles in summe macht 101 Thal. 20 g.

101 Thal. 20 g.		60
12 —		24
89 —	20 —	5
		89

Ever furstlichen gnaden vnderthenichster Diner
Lucas Cranach Mahl.«

Aufschrift:

»Den Ernvesten Achbaren, hochgelarten David Hosman furstlichen brandenburgkischen Canzler zu onotzpach (Ansbach) mein gunstigen Hern Schwagern zu henden.«

Vermerk der Kanzlei: »Lucas Cranach schikt die Contrafacturen Abwesen des H. Hosman H. Andres zu erbrechen od. H. Hobe.«

Beide Briefe sind recht unleserlich mit flüchtiger Handschrift geschrieben, manche Sätze erst nach langer Prüfung zu verstehen, oft sind Worte in ihren Silben auseinandergezogen, was das Lesen sehr erschwert. Cranach, der Bürgermeister der gelehrten Stadt Wittenberg, nimmt es, wie die Briefe zeigen, mit der Rechtschreibung und der Anwendung der Satz-

[1]) Bedeutet die Hälfte, also 1 Thal. 12 gr.

zeichen nicht sehr genau, besonders fällt dies in dem Schreiben an Hosemann auf. Die Briefe sind durch die noch wohlerhaltenen mit Papier bedeckten Oblatensiegel verschlossen gewesen. Das Cranachsche Wappen, von einem kleinen Siegelring aufgedrückt, ist deutlich auf beiden zu erkennen: Die geflügelte Schlange mit der Krone auf dem Kopf und dem goldenen Ring im Maul windet sich wagerecht durch den Schild. Rechts und links vom Helm stehen die beiden Buchstaben L. C.; auch der ältere Cranach schrieb sich mit C, nicht K.

Cranach fügt seiner Unterschrift immer den Stand als Maler, abgekürzt, hinzu. Die Ansicht einiger Schriftsteller, daß die Familie vormals zu Kranach nicht den Namen Müller, sondern Sunder geführt hat, halte ich für richtig. Über die Geschlechtsfolge der Cranachs hat Max Senf zu Wittenberg sehr eingehende Forschungen gemacht und dieselben in dankenswerter Weise in der Vierteljahrschrift des deutschen Herold veröffentlicht. Der fleißige Genealoge hat viele Irrtümer in früheren Werken über die Familie Cranach aufgedeckt. U. a. auch festgestellt, daß der jüngere Lucas in Wittenberg und nicht in Weimar gestorben und begraben ist. —

Die von Cranach hergestellten Bilder kamen auch richtig zum Einzug des neuvermählten Paares auf der Plassenburg an, der Wunsch des Meisters »einer recht fröhlichen Heimfahrt« war in Erfüllung gegangen. Die Trauung hatte schon zu Dresden am Sonntag Misericord. Domini (am 3. Mai) in aller Stille stattgefunden, wir wissen nur, daß dem Hofprediger Mirus, welcher die Rede dabei hielt, dafür ein silbernes Geschirr im Werte von 20 Gulden verehrt wurde und daß die Schauspieler, welche an einem der nächsten Abende eine Tragödie aufführten »zur Ergötzlichkeit ihrer gehabten Mühe und Kosten mit einer Verehrung beglückt wurden« und zwar im Betrage von 5 Gulden. Man sieht, daß die Bühnenkünstler zu dieser Zeit nicht verwöhnt waren.

Über die Cranachschen Bilder erfahren wir weiteres durch eine zur Zeit dieser Feierlichkeiten aus der markgräflichen Kanzlei an den Maler Lucas abgesandte Antwort, welche noch im Entwurf vorhanden ist, folgenden Inhalts:

»Georg Friedrich p. p.

Unsern Grus zuvorn. Erbar lieber besonders. Wir haben die bey eignen botten vns von Dir vberschickten beide große Contrafacturen vnserer seligen vnd itzigen f. geliebter Gemahlin samt den 9 kleinen Contrafacturen jüngst In Blassenberge woll entpfangen vnd darauff gnedigen Befehlich gethan, das dir vnser Kontor zu Leipzig Werchow vor die beide grosse Conterfact die begerte 60 Thaler vnd dan vor 6 kleine jedes 4 Thal., samt 5 Thlr. 20 gr. Zehrung vnd Fuhrlohns vnd also In allen 89 Thal. 20 gr. entrichten solle, die dir von Ihme zu entpfahen lassen werdest



Was dan die vbrigen drej kleinen Stucklein anlangt, di weill dieselben vnserer f Gemahlin nicht fast ehnlich oder gleich sehen, thun Wir Sie Dir hineben wieder hin senden, do du aber dieselben nochmals dermaßen verbessern würdest, das Sie Ihrer fstl. Gn. gleich sehen, wollen wir solche stucklein alsdan auch behalten vnd zahlen, wollten wir dir gnedig nicht bergen vnd seind dir mit Gnaden geneigt

Datum (nicht ausgefüllt)

An Lucas Mahler

zu Wittenberg.«

Vorerst wird also hier die Höhe und Art der Zahlung abgemacht, dann werden die kleinen Bilder der zweiten Gemahlin besprochen. Sie haben den Beifall des Markgrafen, höchstwahrscheinlich auch den ihrigen und den der anwesenden Gäste nicht gefunden. Weil die Bilder der Markgräfin nicht »gleich sehen«, erfolgt keine Bezahlung dafür, und sie wandern wieder in die Künstlerwerkstatt zurück. Leider schließt mit diesem markgräflichen Schreiben der Briefwechsel. Man weiß nicht, ob Cranach sich daran gesetzt hät, die Konterfeis der jungen Frau ähnlich zu »verbessern« und ob sie hierauf vom Markgrafen angenommen und bezahlt wurden. Ein beim Tode Markgraf Christian von Bayreuth (1655) im Schlosse zu Bayreuth aufgenommenes Inventarium seines Nachlasses weist Bilder Georg Friedrichs und seiner Gemahlin auf, ob das von letzterer eins von Cranach gemaltes ist, kann nicht angegeben werden.

Literaturbericht.

Architektur.

August Grisebach. Das deutsche Rathaus der Renaissance. 162 Seiten mit 50 Abbildungen nach Federzeichnungen. Berlin 1907.

Der vorliegenden Arbeit wurde von der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin der Hermann-Grimm-Preis bei einer Konkurrenz des Jahres 1905 zuerteilt. Wie die Aufgabe gestellt war, zerfällt die Arbeit in zwei Hauptteile, die Beschreibung der einzelnen Rathäuser und in eine Darstellung der allgemeinen Entwicklung des Rathauses sowie seiner lokalen Sondercharaktere. Zu Beginn sei gleich bemerkt, daß das Thema in seiner ganzen Problematik leider nicht erschöpft wurde.

Das Einleitungskapitel, welches die Bedeutung des Rathauses im Stadtbilde schildern will, ist nach dem Material, das für es herangezogen wurde, und formal nach der Menge städtebaulich hier interessierender Untersuchungsfragen zu mager ausgefallen. Auch die gute Gelegenheit zu einer wenigstens andeutenden Geschichte des deutschen Marktplatzes und seiner so wichtigen sachlichen und ästhetischen Entwicklung ist ungenützt vorbeigelassen; ein Mangel, dem auch durch die kurze Erwähnung der jedesmaligen Situation des betreffenden Rathauses nicht wesentlich abgeholfen wird. Des weiteren hätte die künstlerische Ausbildung und die Placierung der typischen öffentlichen Denkmäler vor dem deutschen Rathause, der Rolandssäulen und der Marktbrunnen, des mancherorts üblichen Prangers, in ihrer historischen Entwicklung wenigstens skizziert werden sollen.

Der erste Teil des Buches, die statistische Beschreibung, ist viel geringer an Wert als der zweite der stilgeschichtlichen Darstellung. Es haftet ihm etwas Ermüdendes und Unzusammenhängendes an. Auch besitzt er nicht diese Intensität lebendiger künstlerischer Anschauung, die den zweiten Teil durchgehends erfüllt. Die Gruppenbildung in seiner Disposition zeigt nur selten ein stärkeres Eingehen auf das Beziehungsvolle im Monumentenmaterial, für das sich doch in dem Schlußkapitel »Die lokalen Sondercharaktere« so viel Verständnis offenbart. Bei dieser scharfen Tren-

nung nämlich in 1. Süddeutschland, zu welchem Franken gehört, und 2. Norddeutschland, dem Grisebach Obersachsen zurechnet, geht die höchst wichtige Verbindungslinie durch die thüringisch-fränkische Rathäusergruppe Altenburg, Schweinfurt, Rothenburg verloren, welche ja vom Verfasser selbst auf S. 150 in der Beschreibung der lokalen Sondercharaktere ausdrücklich festgestellt wird. Auch sonst fallen die geographischen Gruppen Grisebachs nicht ganz mit den tatsächlichen Stilprovinzen der deutschen Renaissance zusammen, und vor allem kommt das niederländische Einflußgebiet, das die Küstenländer der Nord- und Ostsee vollständig, Niedersachsen mindestens zum größern Teile beherrscht, nicht klar zur Erscheinung. Dann ist die anhangsweise behandelte Gruppe der Fachwerkrathäuser m. E. nicht eingehend genug differenziert worden: Schwaben hat hier seine ganz eigene Formensprache, die sich von allem unterscheidet, was nördlich wie westlich von ihm im Holzbau geschaffen wurde (Markgröningen, Backnang). Auch der niedersächsische Ständerbau hätte wohl eine individuelle Charakteristik verdient.

Noch wären besser vielleicht die schönsten der Renaissance anbauten an älteren gotischen Rathäusern, wie die zweistöckige Halle in Köln, die Erker in Lemgo, die Bogenhalle und Treppe in Lübeck, ebenfalls unter die ausführlichen Beschreibungen des ersten Teils aufzunehmen gewesen: Bemerkt doch August Grisebach selbst sehr richtig von diesen Anbauten, »das Besondere des neuen Stils erscheine nirgends klarer und wirkungsvoller, als in solch unmittelbarem Kontakt mit einem andersartigen Wesen früherer Zeit«.

Von wichtigen Rathausbauten der Renaissance fehlen in der Monumentenbeschreibung des ersten Teils: Das Rathaus von Konstanz von 1592, dessen interessanter Arkadenhof bereits bei Lübke I, S. 295, Fig. 140 und bei Bezold S. 52, Fig. 41 publiziert ist. Das Rathaus von Gandersheim (Braunschweig), von 1581—1588 erbaut: Abbildungen bei Ortwein XXX, Bl. 1—5 (von Bohnsack gezeichnet) und photographisch reproduziert bei K. E. O. Fritsch, 12. Lieferung. Die einfache, rein niederländische Hinterfront des Rathauses zu Münster in Westfalen, noch von etwa 1560: Ortwein XXVIII, Bl. 31. Die kraftvoll schöne Spätrenaissancefront des Würzburger Rathauses, welche weit hinter der gotischen Rathausflucht in der Tiefe zurückliegt, von Wolff Beringer aus Freiburg im Breisgau (1659—1660): Abbildung bei Bezold S. 54, Fig. 43 nach Fritsch. Der höchst wertvolle, köstliche Frührenaissancetreppenaufgang Wendel Roßkopfs von 1537 am Rathause zu Görlitz: Abbildung bei Fritsch, Lübke I, S. 203, Fig. 295. Ortwein LIII, Bl. 51, 52. Die reizende Laternenkrönung des rechtsstädtischen Rathausturmes in Danzig von 1559 bis 1561: Abbildung bei Bezold S. 145, Fig. 134, nach Ortwein XXXVIII,



Bl. 1, 2. Ebenso hätte auch das grandiose Hochzeitshaus in Hameln von 1610, welches tatsächlich »nicht bloß für die Hochzeitsfeste der Bürger, sondern auch für alle andern öffentlichen Zwecke und Versammlungen bestimmt war«, noch dem Material einbezogen werden müssen: Veröffentlicht ist es sowohl von Fritsch wie von Ortwein XII, 2. Heft, Bl. 1—8.

Wie weit noch in den einzelnen Stilprovinzen Deutschlands kleinere Gemeindebauten der Renaissance vorhanden sind, welche in dieser Rathausmonographie zu erwähnen vergessen worden, kann nur die lokale Kunstforschung bestimmen. In dem Ref. am besten vertrauten Elsaß fehlen die hübschen Rathäuser von Ammerschweier von 1552 und Kaysersberg von 1604 (Kraus, Kunst und Altertum in Oberelsaß, S. 18 und Fig. 6, S. 202, 203).

Dadurch, daß Grisebach keines der beiden Schweizer Rathäuser, Luzern, 1602—1606 von Antony Ysemann erbaut, und Zürich von 1694 — ein Datum, das allerdings schon außerhalb der vom Verfasser behandelten Periode fällt — nennt (Abbildungen bei Lübke I, S. 251, Fig. 125, S. 261, Fig. 128), verzichtet er freiwillig auf eine stilistisch intensivere Verbindung, wie sie gerade die Schweizer Architektur zwischen der italienischen Mutter- und der deutschen Tochterkunst darstellt. Der kraftvolle und für nordische Verhältnisse eminent architektonische Luzerner Bau wenigstens hätte namhaft gemacht werden müssen. Schließlich ist noch ein hochinteressantes Denkmal, welches aus demselben Grunde der Stilverknüpfung Deutschlands mit Italien unsere volle Aufmerksamkeit verdient, der Arbeit Grisebachs entgangen, die Fassade des 1567 erbauten, 1770 abgebrochenen alten Rathauses von Pasqualini in Jülich an der Ruhr (Regierungsbez. Aachen), das man getrost der andern großen, rein italienischen Rathausfassade auf deutschem Boden, dem Posener Hallenbau des Giovanni Battista di Quadro aus Lugano (1550—1555), an die Seite stellen darf. Edmund Renard, der dieses Meisterwerk in der Fassade des jetzt ebenfalls schon niedergelegten Jülicher sogenannten Archivgebäudes wieder entdeckt hat, nennt die alte Jülicher Rathausfassade »eines der wertvollsten Zeugnisse für die von Jülich ausgehende Verbreitung der Renaissance am Niederrhein«. Genau so wie das Renaissanceschloß in Jülich (Chor der Schloßkapelle) scheint sie durch niederländische Vermittlung mit der oberitalienischen Baukunst, Veronas und Mantuas etwa, zusammenzuhängen. Vgl. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz VIII, Bd. I. Die Kunstdenkmäler des Kreises Jülich, S. 138, Taf. VI. Lübke II, S. 449, Fig. 367.

In dem durchweg trefflichen zweiten Teil der Grisebachschen Monographie, die allgemeine Entwicklung des Rathauses und die lokalen Sondercharaktere, ist vorzüglich die psychologisch fein erklärte Ent-

wicklung des Rathausgrundrisses, die in Parallele zu der des Aufbaus gesetzt wird, zu loben: Der Grundriß wird im Gegensatze zu Stiehls materialistischem Verfahren, welches so denkbar unhistorisch wie nur möglich ist, nicht aus dem Bedürfnisse der Stadtverfassungen in seinen Formen analysiert, da ja ein materieller Inhalt an sich noch gar nichts über die hiervon gänzlich unabhängige ästhetische Formulierung aussagen kann, sondern als einen Ausdruck künstlerischen, raumschöpferischen Strebens gewürdigt[1]). Und sein Schlußkapitel über die lokalen Sondercharaktere des deutschen Renaissancerathauses weist direkt glänzende, höchst feinsinnige Beobachtungen auf in der Darstellung der Gegensätzlichkeit von farbig flächenhaft empfindender niederdeutscher und der entschieden plastischen oberdeutschen Baukunst, wobei gelegentlich die sehr treffende Parallele mit dem architektonischen Kontrast in Italien zwischen Florenz hier, Venedig dort gezogen wird.

Es ist schade, daß August Grisebach nun gar nichts über das konkrete Verhältnis der Denkmäler der deutschen Renaissance zu Italien ausgesagt hat. Eine Klärung der genauen Beziehungen zu dem Mutterlande aller Renaissance — seien diese nun direkte oder indirekte: für die ganze norddeutsche Tiefebene unter der Vermittlung Hollands, für das Rheingebiet von Mainz an abwärts durch Vermittlung Flanderns — ist für einen solchen Importstil, wie ihn die deutsche Renaissance darstellt, mehr als von relativer oder nur historischer Bedeutung. Diese in den einzelnen Werken durchaus variable Proportion zu der fremden höheren Kunst wird den Stil stets auch in seinem absoluten, individuellen Werte zu charakterisieren vermögen. —

Materiell ist zu dem ersten Kapitel des zweiten Teils der allgemeinen Entwicklung des Rathauses hinzuzufügen, daß die auf S. 117 zu skizzieren begonnene Entwicklungsgeschichte des Rathausturms auch noch auf den als Glockentürmchen dienenden Dachreiter auszudehnen ist, wie man ihn äußerst häufig besonders bei den kleineren südwestdeutschen Rathäusern im Elsaß, in Schwaben usw. antrifft als eine in der Mitte oder an einem Ende des Dachfirstes obenaufsitzende Turmspitze oder Laterne, welche die großen Hochbauten der gotischen Zeit ersetzen soll.

[1]) Es ist für den mit der architektonischen Tatsächlichkeit vertrauten Historiker unbegreiflich, daß ein derart kompliziertes und keinesfalls in irgendeiner Periode je gefestigtes Rechtskonglomerat wie die mittelalterliche Stadtverfassung sich deutlich und individuell im Grundrisse eines Rathauses abzeichnen soll: jene ist doch etwas Juristisches, also ganz und gar Abstraktes, dieser etwas äußerst Sinnliches, Räumliches. Eine solche über jede bestehende Kategorie des menschlichen Denkens sich souverän hinwegsetzende Übertragung erscheint sicher nicht viel anders, als wenn man etwa aus der staatsrechtlichen Verfassung des Deutschen Reiches den Grundriß des Wallotschen Reichstagsgebäudes ableiten wollte!



Auch sind für ein bauhistorisches Thema aus der deutschen Renaissance einer Gesamtschilderung der Entwicklung der Fassade in ihrer Übersicht, wie sie uns Grisebach in drei stilgeschichtliche Perioden zerlegt (1. Die Fassade bis zur Mitte des 16. Jahrh. 2. Die Fassade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. 3. Die Fassade von 1600—1620), auf S. 111—130 seines Buches trefflich vorführt, noch monographische Detailuntersuchungen über die sich wandelnde Ausbildung des Tores, des Fensters, des Erkers u. ä. mehr nach dem höchst nachahmenswerten Vorgehen Gustav von Bezolds an die Seite zu stellen: Wie charakteristisch für den Geist deutscher Renaissancebaukunst gerade die Ausbildung solcher kleinarchitektonischer Teilorganismen der großen Gesamtfassade stets gewesen, ersieht man aus Grisebachs eigenem schönen Sonderkapitel (S. 151—158) über die Entwicklung und lokale Differenzierung der Formen des Giebels in Ober- und Niederdeutschland.

Ebenso erscheint die Innenausstattung der Rathäuser als so wichtig, daß ihre Hauptbeispiele zum mindesten nicht von vornherein aus dem Programm ausgeschlossen werden durften, wie der berühmte Ratssaal in Lüneburg, der 1566—1578 von Albert von Soest ausgeschmückt wurde, die Kriegsstube im Rathause zu Lübeck von 1572—1578, der schöngetäfelte Friedenssaal im Rathause zu Münster von 1587 und die Prachtgemächer des Danziger rechtsstädtischen Rathauses, vor allem die Sommerratsstube des Vredeman de Vries von 1596. Die Innendekoration des Augsburger Rathauses wird vom Verfasser selbst schon auf S. 31, 32 beschrieben: Galten doch diese Prachträume genau so als öffentliche Repräsentanten kommunalen Bürgerstolzes wie die Außenfassaden der Stadthäuser selber. —

Von Einzelheiten ist noch zu monieren, daß eine Bezeichnung schlechthin des Elias Holl als des »größten unter den deutschen Palladianern« (S. 143), die übrigens durch Bezold, S. 120, 121 seiner Baukunst der Renaissance in Deutschland, aufgekommen zu sein scheint, geeignet ist, eine falsche Vorstellung vom Wesen seiner Kunst zu erwecken: vgl. Julius Baum. Die Bauwerke des Elias Holl, S. 90—98. Die bei Grisebach unter Abb. 8 und 9 angeführten Modelle erscheinen vielmehr als echt Venezianisches, an Jacopo Sansovinos Bibliotheca di S. Marco etwa erinnernd, wenn auch im Detail — wie z. B. in den nach der Tiefenrichtung verdoppelten Säulen — manches mit Palladio zusammentreffen mag. Die Rathausausführung ist nur in der idealen Symmetrie ihres Grundrisses von Palladio beeinflußt, während sich die Fassade ganz im Sinne des römischen Barocco gestaltet, wie ja auch Grisebach in Anm. 2 zu S. 143 selbst ausführt. Bei den Türmen, die »dem Bau in und außer der Stadt ein heroischeres Ansehen geben sollten«, möchte man am ehesten

noch an Sanmicheli denken. Auch bei der mächtig horizontalisierenden Fassade des Nürnberger Rathauses wird eher auf Vignolas Stil, als auf Rafael zu raten sein.

Schließlich sei von Unkorrektheiten noch angemerkt, daß stets der Ausdruck »Dacherker«, welcher nur für die Dachaufbauten der Nürnberger lokalen Architektur seine sinngemäße Bedeutung als zeltdachgekröntes Türmchen hat (Abbildung bei Bezold S. 39, Fig. 28), an Stelle des die Sache tatsächlich bezeichnenden Wortes »Zwerchhaus« angewandt ist Auch die Ornamententerminologie erscheint nicht stets präzis: so findet sich des öftern statt Beschlag Bandwerk, Rollwerk statt Beschlag Hier richte man sich am besten nach dem von Gustav von Bezold in der Baukunst der Renaissance in Deutschland, 2. Aufl., auf S. 252 ff. aufgestellten klaren Schema.

Die Strichzeichnungen Hellmuth Grisebachs lassen sehr im Gegensatze zu denen Friedrich Schönes in bezug auf lebensvolle, suggestive Wirkung zu wünschen übrig. Die impressionistische Farbigkeit der niederdeutschen Rathäuser, das Architektonisch-Plastische der oberdeutschen kommt in diesen dünnen Skizzen wenig zum Ausdruck.

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

Bernhard Patzak. Die Villa imperiale in Pesaro. (Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Bd. III.) Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1908.

Es gibt kaum ein brillanteres Thema als die Geschichte der italienischen Villa. Die Heiterkeit des Stoffes; die Exaktheit der Darstellung, die alle Architekturhistorie (als Möglichkeit wenigstens) vor Malerei und Plastik voraushat; eine Typengenealogie, die sich durch Jahrhunderte hindurch verfolgen läßt — was für ein Buch muß sich da gestalten lassen! Die Arbeit Patzaks entspricht nicht ganz dieser Erwartung. Sie gibt sich als Band III einer umfassenden Geschichte, allein man merkt sehr bald, daß erst aus den Studien, die der Einzelfall der Villa imperiale notwendig gemacht hatte, dem Verfasser der Gedanke sich ergab, nun gleich das ganze Gebiet aufzuarbeiten. In wieviel Bänden das geschehen soll, wird nicht mitgeteilt. Dieser 3. Band hat jedenfalls einen ganz monographischen Charakter und wird sich schwer einer Entwicklungsgeschichte einfügen, wenn das Ganze nicht überhaupt bloß als eine Folge von Monographien gedacht ist. Die Architektur ist hier nicht einmal die Hauptsache: die weitaus größere Hälfte des Buches beschäftigt sich mit den Malereien der Villa, und nur 170 von 430 Seiten behandeln das Speziell-Architektonische.

Zu Ehren des Verfassers sei gesagt, daß er sich seine Aufgabe nicht leicht gemacht hat. Überall ist das redliche Bemühen sichtbar, den Dingen als Historiker beizukommen, sie in ihren Zusammenhang hineinzustellen und ihnen wo immer möglich noch einen nachträglichen Geburts- und Taufschein zu besorgen. Mit welchem Erfolg das für die Fresken geschehen ist, wird man nach den Abbildungen des Buches kaum beurteilen können. Es sind (nach des Verfassers eignen Worten) zum größten Teil übermalte oder verwitterte Bilder, als deren Urheber relativ wenig bekannte Künstler zu gelten haben: Girolamo Genga, Francesco Menzocchi da Forlì, Raffaellino dal Colle, die Brüder Luteri, Camillo Mantovano. Unter vielfacher Polemik gegen Thodes Aufstellungen gibt der Verf. seine Ansicht kund, wie das vorhandene Werk an die überlieferten Namen aufzuteilen sei, wobei die Breite der Darstellung dem künstlerischen Wert der Dinge nicht ganz angemessen ist. Wertvolle Einzelnotizen wird man in den kurzen biographischen Abschnitten finden. Übrigens hat der Verfasser auch hier von seinen Studien sich weiter führen lassen und stellt noch eine Bibliographie der nachvasarischen Kunstschriftstellerei (S. 226), ein Spezialwerk über Giov. und G. B. Dossi (S. 244) und eine umfassende Geschichte der Innendekoration (S. 435) in Aussicht. Wir wollen das Beste hoffen.

Im architektonischen Abschnitt zerfällt der Stoff von selbst in zwei Teile: die stark verschiedenen Gruppen des Sforzabaues einerseits, dessen Gründung auf die Mitte des 15. Jahrh. fixiert wird, und des Roverebaues, des Meisterwerkes Gengas, andererseits. Nach einer gründlichen Baubeschreibung folgt eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung. Der erste Bau wird mit toskanischen Villen verglichen, der zweite mit Schöpfungen der römischen Hochrenaissance. Bei aller Anerkennung des aufgewendeten Fleißes kann ich nicht leugnen, daß das Buch noch etwas Schülermäßiges hat. Die Beibringung von Beispielen zur Geschichte des Palladiomotivs (S. 144 ff.) würde sich in einer Seminararbeit ganz gut machen, aber was sollen solche Specimina eruditionis hier? Und das Zurückgehen auf der Linie des toskanischen Villenbaus bis auf die mittelalterlichen Typen (alles mit reichlicher Illustrierung) — warum muß das gerade bei der Villa imperiale geschehn? Wird der Verf. nicht in Verlegenheit kommen, wenn er bei jeder Gelegenheit die ganze Geschichte aufrollt? Mit mehr Disposition würde sich die Entwicklung der Villa viel klarer und schlagender geben lassen Ob für den Roverebau der Hinweis auf den herzoglichen Palast von Gubbio als spezielles Vorbild notwendig war, bleibt mir zweifelhaft (vgl. namentlich S. 170!). Für den Villenterrassenbau im allgemeinen wird als antike Form der Fortunatempel von Palestrina genannt, eine Anlage, von der sich schon Bramante in seinem Vatikanischen Hof habe inspirieren lassen. ***Wölfflin.***

Max Deri. Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. 97 S. Berlin 1906.

Die sehr feinsinnige Schrift stellt eine empirisch-psychologische Ästhetik der mit dem alten Namen »Rollwerk« (»*Das Versterben und Verlieren unten und oben am Werk mit Geröll.*« Vredemann de Vries. Deutsche Ausgabe seiner Architektura. Antwerpen 1565) bezeichneten Ornamentgattung der deutschen Renaissance dar, d. h. also eine künstlerisch-analytische Untersuchung auf Grundlage des geschichtlichen Denkmälerbestandes. Sie zerfällt in drei große Kapitel, Spätgothik und Humanismus, das Rollwerk und das Knorpelwerk.

Im ersten Kapitel wird das Rollwerk als die nationale »Reaktion zum Gothischen« im Bereiche des von Italien eingeführten, fremden Humanismus definiert. Das Rollwerk knüpft da an, wo die Spätgothik in ihrer Entwicklung des Ornamentes aufgehört hatte: Das spätgothische Ornament ist Lineament der Bewegung. Ihm eignet »der laufende Aufmerksamkeitspunkt«, im Gegensatz zu dem Renaissanceornament der italienischen Daseinskunst, welches die Einstellung der Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Mittelpunkt oder auf eine feste Achse verlangt. Und solche nordische stetige Bewegung kann sich außer in der Zweidimensionalität auch in die Tiefe fortsetzen, indem sie den klassischen Reliefgrund negiert.

In dieses reine Rassenprodukt tritt nun nach Deri der »intellektuelle« Faktor des italienischen Humanismus ein, das bislang nur Gefühlsmäßige der Ornamentik rationalisierend: Das spätgothische Laubwerk wird der symmetrischen Anordnung unterworfen und der Ornamentgrund wird deutlich festgelegt. Der italienische Einfluß beginnt sich in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts durchzusetzen. Am reinsten erscheint er in der deutschen Frührenaissance der dreißiger und vierziger Jahre. Die folgenden fünfzig Jahre gelten einer innerlichen Verschmelzung beider Richtungen, so daß man sagen kann, um 1580 habe das spätgothische, germanische Ornamentgefühl wieder die äußere italienische Invasion besiegt.

Nun ist freilich zu fragen, ob die Annahme des Verfassers des spezifisch rationalistischen Charakters der italianisierenden Periode in der deutschen Renaissance psychologisch stichhaltig ist. Dagegen läßt sich nämlich prinzipiell einwenden, daß auf dem Wege bewußter Verstandesüberlegung niemals ein ganzer Zeitstil geworden ist; es sei denn, daß der Ration ein durchaus spontanes Gefühl, eine adäquate »Stimmung« im gesamten zeitgenössischen Kunstwollen vorausgegangen. Auch das italienische Quattrocento ist in seinem antiquarischen Suchen nach den Formen des Altertums nicht frei von Vernunftmäßigem und doch läßt

sich diese Frührenaissance keineswegs als eine rückblickende Verstandestätigkeit analysieren, sondern als das Resultat innerlich vorausbedingter kunstgeschichtlicher Entwicklung. Ließe sich da nicht auch für die deutsche Frührenaissance eine andere, autonome Erklärung finden als die gewiß außerästhetische der intellektuellen Rezeption? Ließe sie sich nicht etwa als den entwicklungsgeschichtlich logischen Umschwung des spätgothischen Barock in eine entgegengesetzte, völlig klassizistische Stilrichtung begreifen? Der Ausspruch des Luca Pacioli: *Nihil est in intellectu, quin prius sit in sensu*, hat vor allem seine regelmäßige Geltung für die Ableitung der Inhalte kunsthistorischer Epochen.

Ähnliche Einwürfe werden nun auch gegen eine Antithese zu erheben sein, die Max Deri in seiner Einleitung aufstellt: Plastik und Malerei seien gefühlsmäßig und individuell, Architektur und Ornament aber gedankenmäßig und sozial. Als ob sich eine »gedankenmäßige Kunst« in der Wirklichkeit überhaupt ausdenken ließe, und als ob der etwaige Gegensatz von individuell und sozial zwischen bildenden Künsten und tektonischen ein prinzipieller und nicht vielmehr höchstens ein gradueller wäre: in den Bildkünsten kennt man doch auch Schulen wie Schulgruppen ganz unindividuellen Charakters, und wieviel Architekturen oder Ornamente offenbaren dem näher Zuschauenden einen »höchst individuellen« Stil. Es ist augenscheinlich, auf welche Gedankenreihe unser Autor hier zurückgreift: Georg Simmel, den er ja auch einmal zitiert, spricht in einer Abhandlung von dem »Einzelwert« und dem »Allgemeinwert« eines Stücks Kunstwerk. Aber diese Gegensätze sind teleologisch genommen, d. h. für die Wirkung bestimmt, und soziologisch, d. h. in ihren Beziehungen zu dem Publikum. Doch für die Produktion selber beanspruchen sie gar keine Geltung.

Das mittlere Kapitel, der Hauptteil, zeichnet die einzelnen Phasen in der ästhetischen Entwicklung des Rollwerks: Um 1540 besteht im deutschen Renaissanceornament noch eine Uneinheitlichkeit, die der Hauptsache nach in den beiden Formgruppen des Rankenwerks einerseits, der Maureske andererseits — nur selten kommt die ganz italienisch gebliebene Groteske vor — ihren Ausdruck findet. Bald aber macht sich im weiteren künstlerischen Verlauf eine gesamte Tendenz geltend, welche auf die Bildung der typisch deutschen Ornamentform des Rollwerks mit konsequenz hinauswill. Lichtwark charakterisiert das Rollwerk als »die Bewegung der Fläche in so allgemeiner Form, wie die Spirale die der Linie darstellt«. Deri bringt mehrere Belege hierzu aus dem 15. Jahrhundert, in Bandmotiven, in Tartschen, in den Rollen des *Parchemin plié*, und bei Albrecht Dürer, Kapitellvoluten als botanisch ausgedeutete gerollte Bänder von dem Triumphbogen für Kaiser Maximilian.

Die ersten fünfzig Jahre ist das Rollwerk nichts mehr als gerollte Randform. Sachlich verkörpert es sich in friesartigen Bildungen und in dem herumgeführten Rahmen, der Kartusche, die sich aus dem Gegensatze einer geometrisch abgegrenzten Innenform und einer losgelösten aktiven Randform entstanden erklärt. Indem das Material des Rollwerks mit der Eigenschaft dicker Körperlichkeit ausgestattet wird, lösen sich aus der Ebene Zungen los, die durch parallele, seitliche Einschnitte in den Rand hergestellt wurden. Anfangs erscheint die Tiefenabsicht des Rollwerks in einem bloßen Biegen des Randes nach vorwärts oder nach rückwärts und die Zungen geben sich noch einfach klar gelagert. Bald aber schneidet man quadratische oder rechteckige Löcher in den Rahmen, und ein zweiter wird hinter den ersten gesetzt, der die mannigfaltigsten Beziehungen in Verflechtungen und Überbiegungen zu dem vorderen eingeht: so stecken sich die Zungen des hinteren Rahmens durch die Löcher des vorderen usw.

Deri will das wichtige Motiv zweier von hinten über die vordere Fläche sich neigender, spiraliger Zungen, die durch einen Steg miteinander verbunden sind (Beispiel Handzeichnung des Wenzel Jamnitzer von 1546 in der Berliner Ornamentstichsammlung: Maureske in Verbindung mit Rollwerk, abgebildet bei Lichtwark, Ornamentstich Fig. 2) von der Akanthusranke über der Rosette des korinthischen und Kompositkapitells historisch ableiten. Allein dieses kleine klassische Detail kann hier nur als eine Parallele gelten, da eine innere Ähnlichkeit so gut wie nicht vorhanden ist und die sich überbeugende Spiralranke am besten als psychologisch in sich bedingte, embryonale Erscheinung jener Rollwerkspezies, welche sich später zu der zweifachen Flächendurchdringung ausbaut, zu verstehen ist, so daß man von einer gar sachlich wirkenden Abhängigkeit hier füglich niemals reden darf.

Die Weiterentwicklung des Rollwerkornaments charakterisiert sich durch die Bereicherung mit dem — zumeist angehängten — Figurenwerk der Groteske, mit deren Tieren, Früchten, Tüchern oder Geräten, und einer verstärkten Kräftigung im Sinne des Barocco: Ein mächtiges »Wühlen und Wogen der Formen« setzt ein, die sich häufig gar auf drei hintereinander gestellte Rahmen verteilen. Höchst malerische Effekte treten seit Mitte des Jahrhunderts hinzu, indem der Schatten die Aufgabe erhält zu modellieren, aber auch die Formen zu verwischen. Dem entspricht eine scharf einseitige Beleuchtung im Ornamentstich.

In dem vorletzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erobert das Rollwerk zu der Randform, die es als Kartuschenrahmen ausgebildet hatte, die Innenform: Es wird Grund mit Füllung. Gewiß noch vor dem Rollwerk lieferte in Deutschland das Beschlagwerk, diese eckige,



wie mit der Laubsäge ausgeschnittene reine Flachform, das hauptsächliche Füllmaterial. Hier kann man Deri nicht verstehen, wenn er den Beschlag als die unter niederländischem Einfluß entstandene stereometrisch wie planimetrisch reduzierte Ableitung aus dem Rollwerk definiert. Ist der Beschlag doch mindestens so alt wie das Rollwerk, eher älter, und ist er doch auch schon vor der niederländischen Invasion in Deutschland allenthalben anzutreffen, was ein genaueres Eingehen auf die Denkmälerstatistik sofort darlegen wird. Und auch der ganzen stilpsychologischen Reihe des Verfassers selbst würde die Entwicklung des Rollwerks aus einem nun dreidimensional bewegten Beschlage, wofür es sehr viele vermittelnde Beispiele gibt, statt umgekehrt ebenfalls weit besser entsprechen, eine Ansicht, die z. B. auch Gustav von Bezold vertritt. Hingegen erklärt sich die Primitivität dieses typischen Steinornaments des Beschlags in seinem Ursprung als die Umdeutung der spätgotischen naturalistischen ornamentalen Flachplastik in den abstrakten rechteckigen und volutenförmigen Renaissancekontur: Beiden ist auch die Buntfärbung oder zum mindesten die Aufrauhung der Grundfläche, wodurch das plastisch erhaben ausgeschnittene Ornament in seiner präzisen Silhouettenwirkung sehr gesteigert wird, gemein.

Außer dem Beschlag scheint um diese Zeit auch die Ornamentgattung der Maureske in den großen Strom des Rollwerks noch einzumünden; die Maureske, die, hauptsächlich für Metall- und Holzeinlagen handwerklich bestimmt, die andere Hauptfüllungsform der deutschen Renaissance darstellt. Ihr Organismus besteht aus einem durchaus silhouettenmäßigen, kurvilinearen Bandwerk mit dazwischen angeordneten feingliederigen Blütenranken. Unter Einwirkung der Rollwerkornamentik tritt hierin jetzt eine lokale Zersetzung ein, indem die Bänder den Rahmen nach außen herzustellen haben, während die Füllung aus der reinen Ranke gebildet wird.

Zu solcher materiellen Bereicherung des Rollwerks dieser Epoche tritt eine formale totale Umbildung im großen wie im einzelnen: Der Rand scheint teilweise von außen nach innen zu wachsen, so daß »Begrenzungsform« und »Füllungsform« nicht mehr unterschieden werden kann. Und die Bänder biegen sich sowohl an ihren Rändern rillenförmig zusammen, als auch sind sie nicht mehr von einheitlicher Breite, sondern verdicken sich aus schmalem Anfang gegen ihre wuchtigen Enden hin. Solchen einseitig verdickten, gerollten Bändern der reifen Rollwerkflächenfüllung gibt Deri den Namen »Keulenschwünge« und läßt sie als Vorläufer der Elementarformen des Ohrmuschelstils gelten.

Das Schlußkapitel der Derischen Abhandlung ist der logischen Konsequenz der Rollwerkentwicklung, dem sogenannten Knorpel- oder

Ohrmuschelwerk gewidmet. In einer psychologisch äußerst feinsinnigen Einleitung verteidigt der Verfasser es gegen die ungerechten Urteile anderer Ornamenthistoriker, welche in ihm nicht »das Symbol« eines spezifischen Zeitgefühls sehen wollen, sondern es falscherweise mit konkreten Objekten von unästhetischem Aussehen (Gedärmen, Knorpeln, der Ohrmuschel usw.) in ihren Gedanken assoziieren.

Um 1600 bestehen in der deutschen Ornamentik folgende drei Abarten in der Rollwerkentwicklung nebeneinander: das Rahmenrollwerk, der Beschlag und die Keulenschwungflächenfüllung. Eine durchgängige plastische Erweichung der Bildung, die jede Architektur von vornherein hegiert und zu obiger Assoziation lebendiger Formen verführt hat, wandelt diese Arten in entsprechende Gattungen des Knorpelornaments, also in das Rahmenknorpelwerk, in das Beschlagknorpelwerk und die »Schweifgroteske« um, letztere die Derivation des seit etwa 1590 aufgekommenen Keulenschwungs. In der zu Anfang noch gleichmäßig fluktuierenden, schwammigen Masse des Knorpelwerks macht sich allmählich eine Differenzierung in Hauptsträhnen mit immer stärker durchlochten Zwischentälern bemerkbar. Ja bald werden diese Längsbahnen in kleinteilige Knorpelchen zerlegt, bis etwa ums Jahr 1660 ein Abebben des ganzen Bewegungstemperaments eintritt. Dies ist der Übergang in das anfangs allerdings auch noch sehr weichlich durchgebildete antike Laubwerk Louis XIV, der in Norddeutschland unter französischem, in Süddeutschland unter italienischem Einfluß stattfindet. Wie dann dieser Akanthus im 18. Jahrhundert wiederum erweicht und verkleinlicht zu den Formen der Muschel, der Höhlung, zu Rippen und Zackenrändern wird, zeigt sich in der Entwicklung zum Rokoko. Deri spricht von dessen »bald wieder verfliegendem Kleinaffekt«, oder daß das Große hier nichts anders sein konnte als nur »die Summierung von Teilaffekten«. —

Soweit die psychologische Entwicklung des ganzen Rollwerkes, wie sie Max Deri beschrieben. Was noch zu wünschen übrig bleibt, ist, daß der Verfasser uns auch eine Geschichte des Rollwerks schenkt, die mit möglichst präzisen chronologischen Zeitspannen und Daten für die Ornamentgattungen und ihre Evolutionen operiert. Dadurch würde sich gewiß mancher Fehler geben wie z. B. der oben gerügte der verkehrten Ableitung des Beschlags aus dem Rollwerk. Und weiterhin wird vielleicht die sehr zu erhoffende Neuauflage Illustrationen in wenigen charakteristischen Beispielen aus dem ganzen Ornamentstichmaterial bringen, das Deri erfreulicherweise in so äußerst reichlichem Maße seinen Ausführungen zugrunde gelegt hat.

Und was das Prinzipielle in dieser ganz trefflichen Arbeit schließlich noch angeht, so sei der Verfasser nur gewarnt vor zu weit



gehenden Assoziationen aus dem Gebiete allgemeiner Kulturerscheinungen, der wissenschaftlichen und religiösen Zeitstimmung, als von Bedeutung für die Analyse kunstgeschichtlicher Formen. Es sei hier auf das Schlußkapitel aus *Wölfflins Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, Prinzipien der historischen Beurteilung*, verwiesen, das verlangt, allgemeine geistige Stimmungen nur insofern zu berücksichtigen, als sie sich auf spezifische, präzise Körpergefühle umdeuten lassen.

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

Skulptur.

Adolf Gottschewski, Über die Porträts der Caterina Storza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Mit 45 Abbildungen. Straßburg, Heitz. 64 S.

Der Verf. bietet einen ersten Beitrag zur Geschichte der Bologneser Plastik im Quattrocento; das Vorwort verheißt für später eine vollständige Darbietung der Geschichte dieser romagnolischen Skulptur. Es ist erfreulich, daß man jetzt allenthalben die außerflorentinische Plastik mit derselben Gewissenhaftigkeit vornimmt, mit der bisher nur die Kunst am Arno verfolgt wurde; Vasaris einseitiger Bericht darf die Forschung nicht irreleiten, als sei alles Heil beim cupolone zu suchen. Freilich verdanken die Romagna, die Marken und Umbrien den zugewanderten Florentinern viel; Agostino di Duccio, Francesco di Simone, Benedetto da Maiano, Ciuffagni, die Robbia haben ihren Überfluß über die Berge getragen. Bologna verdankt, was den Stein betrifft, in der Frühzeit das Wichtigste einem ebenfalls, aber nicht aus Florenz, sondern aus Apulien zugewanderten Plastiker, Niccolò da Bari, der seit 1463 in Bologna bis zu seinem Tod 1494 nachweisbar ist. Dieser und nicht Guido Mazzoni ist nach G. der Lehrer Vincenzo Onofris, dem das zweite Kapitel des Buches nachspürt. Nach m. A. ist aber die Nachwirkung des Grabmals Tartagni von Francesco di Simone (1477) noch entscheidender für Onofri gewesen; auch fehlt diesem stark reservierten Bildner der Zug zum Pathetisch-Schweifenden, zum Üppig-Phantastischen, den der Süditaliener überall bekundet. Dafür tritt bei Onofri, wie G. richtig hervorhebt, eine antikisierende Tendenz zutage. Die Hauptwerke sind eine Tongruppe der Pietà in sieben Figuren (Bologna, S. Petronio), die ein gedämpftes Echo des starken Passionsakkordes ist, den Niccolò in Sa. Maria della Vita angeschlagen hatte; ferner ein 1503 datierter Altar in S. Maria dei Servi in Bologna, das Grab des 1504 verstorbenen Cesare Nacci in S. Petronio, das folglich nicht schon um 1480 (wie der Cicerone annimmt) gearbeitet

sein kann, das Grab des Antonio Busi in Persiceto, die Kriegerbüste der früheren Sammlung Hainauer, die Marmorbüste des Filippo Beroaldo in Sa. Maria magg. in Bologna, die Tonbüste des sog. Karl VIII. im Bargello und der Caterina von Siena im Louvre, endlich das Grab Canonici im museo civico in Bologna und die Tonbüste eines Jünglings in der Münchener Glyptothek. Dazu kommt ein im Besitz des Verf. befindlicher weiblicher Kopf, der als ein Porträt der Caterina Sforza erkannt wird. Das gibt Anlaß, im ersten Kapitel die sämtlichen Porträts (Büsten, Medaillen, Tafelbilder, Fresken) der Caterina aus dem Quattrocento und der späteren Zeit zusammenzustellen. Eine besondere Würdigung erfährt das schöne Bild in Altenburg, in dem schon Schmarsow Caterina Sforza erkannte. Während dieser Forscher es auf Botticelli taufte, möchte G. es Piero di Cosimo geben — m. E. mit Unrecht; Berensons Taufe auf Mainardi ist viel plausibler. In der Bronzebüste einer alten Frau des Bargello, die bisher Donatello zugeschrieben wurde, sieht G. mit Recht eine Totenmaske; selbst das Kopftuch ist abgegossen. Ob in ihr wirklich Caterina dargestellt ist, bleibt m. E. doch zweifelhaft. Das bekannte Mädchenbildnis in Forli von Lorenzo di Credi hat, wie G. richtig sah, mit Caterina sicher nichts zu tun. Das Profilbildnis der Caterina im dritten Korridor der Uffizien wird hier nicht, wie von vielen, einem Vlamen gegeben; sicher ist es das Vorbild für Vasaris Fresko im Pal. vecchio gewesen. Es dürfte in der Schule Pontormos entstanden sein auf Grund einer Medaille oder einer andern Profildarstellung. Nicht aneignen kann ich mir G.s Bemerkungen über den Frauenkopf auf Rossellis Bergpredigt im Vatikan. Die Halslinie entspricht durchaus der Gepflogenheit der Ghirlandajogruppe und will sicher nichts Individuelles geben. — Die Tonbüste im Berliner Museum, die Francia genannt wird, möchte G. ebenso wie das schöne Reiterrelief des Annibale Bentivoglio in S. Giacomo magg. in Bologna (1458) Niccolò da Bari zuweisen. Aber einmal ist Niccolòs Anwesenheit in Bologna erst seit 1463 nachweisbar; und ferner weist der Stil des Reiterreliefs doch wohl auf einen Ober- und nicht einen Süditaliener. Sicher hängt das Relief mit dem Gattamelata zusammen. Die saubere Detailbehandlung läßt an die Baroncelli denken. Das kleine Marmorrelief des Giovanni II. Bentivoglio von 1497 in derselben Kapelle wird der Werkstatt Onofris zugewiesen.

Die Darstellung ist bisweilen auffallend knapp, aber ebenso oft eigenartig und der Verf. hat manchen guten neuen Ausdruck geprägt. Wenn er prinzipiell wird, verfällt er in einen etwas schulmeisternden Ton. Caterina Sforzas »Spielende Geburt von acht Kindern« erfrischt gleich auf der ersten Seite; eine unnötige captatio benevolentiae. Wir wünschen uns von dem Verf. eine baldige Fortsetzung der Bologneser Studien; wer das Glück genießt, in Settignano zu wohnen, der ist verpflichtet. *Paul Schubring.*

Philipp Maria Halm. Stephan Rottaler, ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern. München. Georg D. W. Callwey. 1908. M. 8.

Die Geschichte der Plastik in Bayern ist von Halm bereits um eine Anzahl nützlicher Beiträge bereichert worden. Er hat Wolfgang Leb und Matthäus Kreniss in die Kunstgeschichte eingeführt und hat neuerdings die Selbständigkeit des letzteren, gegen einen Meister Huber, den man ihm substituieren wollte, glücklich verteidigt. Auf Grund von ein paar bezeichneten Grabplatten in Regensburg und in Burghausen konnte er den Joerg Gartner als einen tüchtigen Porträtplastiker der ausgehenden Ritterherrlichkeit vorstellen. Die jüngste umfassendere Studie Halms ist einem bisher Unbekannten, Stephan Rottaler gewidmet, den er als den besten und letzten Repräsentanten der Frührenaissance Altbayerns zu charakterisieren sucht.

Halms Studie zerfällt in zwei Teile. Der erste Teil, die stilkritische Untersuchung, geht aus von vier mit dem Monogramm S. R. signierten Skulpturen, dem Marolt-Altar im Domkreuzgang zu Freising und einigen Grabplatten in Landshut, in Freising und Ingolstadt — Arbeiten in Stein, deren Entstehung in den Jahren von 1513 bis 1522 liegt. Ihnen werden als stilverwandt angeschlossen eine größere Anzahl Steinbildwerke, die das Werk des Monogrammisten bis auf das Jahr 1527 erweitern, ohne eine wesentliche Stilwandlung aufzudecken. Auch hier handelt es sich meist um im ganzen handwerksmäßige steinerne Grabmonumente, die wie dasjenige des Alexander Lebenskircher in der Pfarrkirche zu Gerzen zeigt, mit einer wirkungsvollen Renaissanceumrahmung prunken. Bei einem andern Grabmal, bei dem des Ritters Hans von Klosen in Arnstorf, ist die Umrahmung durch spätere Änderungen arg entstellt. Um so eindrucksvoller ist die Figur des Ritters, sie offenbart einen gesunden Realismus und in der Stellung des Geharnischten natürliche Frische. Halm schreibt dem Meister, denn als ein Meister erscheint ihm der Monogrammist in den bisher genannten Werken, noch zwei Sandsteinreliefs zu, von denen die Zugehörigkeit des einen Reliefs zu seinem Werk nicht ohne weiteres einleuchtet. Halm motiviert seine Zuschreibung damit, daß S. R. in diesem Salvatorrelief (vielleicht dem Rest eines Altaraufbaues) im Sighart-Museum zu Freising — Szenen der Verkündigung, des Sündenfalls, mit Putten, die die Leidenswerkzeuge Christi tragen u. a., aber von Arabesken umgeben — abhängig war von fremden Vorbildern. Für den Rahmen gelang ihm der Nachweis, daß der Künstler sowohl einen Holzschnitt der Mailänder Schule um 1500: Das Wunder der hl. Martha wie ein Blatt aus Dürers Marienleben benutzt hat. Die stattliche Figur des Erlösers vergleicht Halm mit den Nischenfiguren in den Flügeln des Freisinger Maroltaltars.

Ob die Stilverwandtschaft so zwingend ist, läßt sich nach den Abbildungen nicht nachprüfen. Namentlich aber bei dem andern Werk, einem Sandsteinepitaph für Hans und Dorothea Esterreicher in Ingolstadt, mit der prächtigen Darstellung des Gnadenstuhls will uns die Zugehörigkeit zu der Gruppe der etwas handwerksmäßigen mit S. R. signierten Werke nicht ohne weiteres einleuchten. Aber abgesehen von diesen beiden an sich höchst beachtenswerten Arbeiten erscheint das von Halm zusammengestellte Werk des Steinbildhauers S. R. mannigfaltig genug. Daß der Meister gelegentlich den Meißel mit dem Schnitzmesser vertauschte und holzgeschnitzte Altäre geschaffen habe, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Altbayern vorwiegend in Betracht kommen, ist eine einschmeichelnde Vermutung. Halm glaubt die Hand seines Meisters an den Resten eines freilich arg veränderten Altars in Reisbach nachweisen zu können, indem er verwandte Züge besonders in den Flügeln erkennt. Nicht überzeugender erscheint uns der Hinweis auf einige Reliefs im Historischen Verein zu Landshut, wie das der Taufe Christi. Dies und andere Reliefs von 1524 sind in der Tat vorzügliche Schnitzarbeiten, von individuellerem Gepräge als die meisten anderen dem S. R. zugeschriebenen Werke. Bleibt die Zuweisung an unseren Monogrammisten aber zu Recht bestehen, dann läßt sich die Reihe seines Werkes, das auch in seinem Stil weitergreift, noch mehr erweitern. Von kleineren Arbeiten abgesehen, wird genannt eine Stifterfigur in Maximiliansrüstung im Bayrischen Nationalmuseum, der köstliche Standrahmen (mit dem Bilde Ludwigs X. von Bayern) ebenda, der hl. Florian der Sammlung Böhler und anderes mehr. Aber damit kommen wir vom klar Bestimmten immer weiter in Unbestimmtes, und anstatt uns der Person des Künstlers zu nähern, scheint sie uns wieder zu entschwinden. Nun ist es Halm gelungen, das Monogramm S. R. zu lösen. An den Laubenstützen im Residenzhof zu Freising fand er das S. R. des Maroltaltars und der Grabplatten wieder als Meisterzeichen, und als er dann in dem Kammerbuch Herzog Ludwigs X. unter dem Jahre 1517 nachschlug, entdeckte er Eintragungen, die sich auf einen Schnitzer Stephan Rottaler beziehen, und bekunden, daß der Meister mannigfach in Freising beschäftigt gewesen ist. Damit haben wir wieder etwas festen Grund unter den Füßen.

Die derart gewonnenen Resultate verarbeitet Halm im zweiten Teil seiner Studie. Er versucht da den Meister Stephan Rottaler in seiner Eigentümlichkeit zu charakterisieren und seine Stellung im Kreise der Kunst seiner Zeit zu skizzieren. Es wird die Entwicklung der Skulptur Landshuts, dem Sitze Rottalers, und Niederbayerns geschildert und gezeigt, daß Rottaler, wieviel er auch den Anregungen anderer dankte, doch eine selbständige, im Vergleich zu den Genossen wie Leinberger, eine entschieden



maßvollere Richtung verträte. Auch im Porträt, das er vortrefflich gibt, sei er ruhiger, inniger als Joerg Gartner, der Schilderer ritterlicher Draufgänger. Im Ornamentalen sei Rottaler ein Repıäsentant der deutschen spielenden Frührenaissance, gotische Reminiszenzen habe er schnell abgestreift, geschickt hantiere er mit den Putten italienischer Abkunft. »Er war der fruchtbarste und vielseitigste Vertreter der Frührenaissance Altbayerns«, wenn Halm überall richtig gesehen hat. Auch wenn, wie wir meinen, das nur zum Teil der Fall ist, und eine Nachprüfung das »Werk« Rottalers wieder einschränken wird, bietet die Studie Halms eine Menge nicht nur lokal wichtiges Material, das von der Forschung bisher zuwenig beachtet worden ist. *Richard Graul.*

Malerei.

Ludwig Zottmann. Zur Kunst der Bassani. Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 57. Straßburg, Heitz & Mündel, 1908. 70 S.

Über die vielschaffende Künstlerfamilie, die man gewohnt ist, nach ihrem Heimatsorte die »Bassani« zu nennen, war seit dem Buch von G. B. Verci, Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori .... di Bassano, das im Jahre 1775 in Venedig erschien, nichts zusammenfassendes geschrieben worden. Erst in der jüngsten Zeit hat das Bollettino del Museo Civico di Bassano beachtenswerte Beiträge, die über das Schaffen dieser Künstler Aufschluß geben, veröffentlicht; das Wichtigste aber brachte uns G. Gerola in seinem Aufsatz »Per l' elenco delle opere dei pittoıi da Ponte«, der in den Atti del R. Istituto Veneto 1906 erschien. Von demselben Autor haben wir einen zusammenfassenden Artikel im dritten Bande Thieme-Becker zu erwarten.

Nicht sowohl neue urkundliche Forschungen als Zusammenfassung und kritische Sichtung des gewaltigen Bildermaterials bietet uns die vorliegende Schrift. Und zwar beschränkt sich der Verf. mit Recht auf die eigentlichen Mitglieder der Familie, welche den Ruhm der Schule begründet haben: den Ahnherrn Francesco, dessen Sohn Jacopo und die beiden Enkel Francesco und Leandro, während Jacopos jüngere und weit unbedeutendere Söhne, Gerolamo und Giambattista, mit ein paar Worten abgetan werden.

Bei dem älteren Francesco, den man nur in und um Bassano kennen lernen kann (datierte Bilder 1518—1530), erbringt Verf. den Beweis, daß er nicht sowohl Schüler des Gio. Bellini als des Montagna gewesen ist; allerdings blieb er von der Kunstweise Bellinis nicht ganz unberührt, wie eben kein Meister der Terra ferma vom Beginn des Jahrhunderts.

Jacopo dagegen hat in der Werkstatt des Bonifazio gelernt (natürlich ist der Name Bonifazio Bembo S. 2 ein lapsus calami); das beweisen die Frühbilder, wie das »Gastmahl in Emaus« (Kirche in Cittadella). Daneben

scheint mir in der ganz frühen »Flucht nach Ägypten« im Museum von Bassano (Abb. Tafel II) der Einfluß der Paduaner Fresken Campagnolas unverkennbar. Später aber hat er mit geschmeidiger Art von der großen venezianischen Trias — Tizian, Veronese, Tintoretto — gelernt. In seinen Bildnissen wird er leicht mit Tintoretto verwechselt.

Jacopo ist der große Meister der Stadt und der Familie; daher ist ihm der Hauptteil des Buches gewidmet und ein Versuch gemacht, die verschiedenen Perioden seiner Kunst zu charakterisieren und gegeneinander abzugrenzen. Freilich bleibt der Forschung hier noch einiges zu tun; klafft doch zwischen der ersten und zweiten Periode eine Lücke von mehr als zwanzig Jahren. Um das Material einigermaßen übersichtlich zu machen, hat der Verf. im folgenden die Gruppierung nach Stoffen gewählt und hier stets die Hauptexemplare jeder Komposition hervorgehoben. Denn die Schwierigkeit für den Kritiker besteht besonders darin, daß dieselbe Komposition öfters in der Werkstatt wiederholt ist, daß gelegentlich Vater und Sohn gemeinsam Bilder malten und signierten, daß die Söhne zum Teil sehr geschickt die viel begehrten Arbeiten des Vaters zu imitieren wußten. Man hat hier mit einem Material zu operieren, dem an Umfang in der ganzen Renaissance wenigstens sich nichts vergleichen läßt.

Der Verf. brachte für diese Aufgabe nicht nur Hingebung mit, die in erster Linie dazu gehört, sondern auch ausgesprochene Anlage. So ist es wirklich erfreulich zu finden, daß er in der von Teniers kopierten Schäferszene (Abb. Tafel XIII) »Anklänge an giorgioneske Stimmung« herausgefühlt hat; tatsächlich hat der Meister sich in der Figur des Hirten an das bekannte Blatt von Giulio Campagnola angeschlossen. Nicht genügend gerecht wird er vielleicht Jacopo als Maler von Porträts; steht dieser doch an einfacher Auffassung und in der Kraft der Pinselführung hier nicht selten unmittelbar neben Tintoretto.

Recht interessant und beachtenswert ist auch der Hinweis, daß Jacopo in dem Freskenzyklus an der Casa Michieli in Bassano Stiche von B. Beham benutzt hat; übrigens charakteristischerweise die durchaus italienisierenden Schlachtkompositionen.

Aus äußeren Gründen hat der Verf. leider seinen Forschungen, die gerade in einigen an Bildern der Schule reichen Sammlungen benutzt werden müßten, keinen Ortsindex beigegeben, was bei der Unübersichtlichkeit des Materials an sich (durch die Zugehörigkeit sehr ähnlicher Arbeiten an verschiedene Personen) die Benutzung erschwert. Doch auch so ist dieses Buch eine gute und brauchbare Zusammenfassung, auf Grund deren es leichter gemacht wird, das Fazit dieser streng abgeschlossenen Malergruppe und deren Bedeutung für die Entwicklung der Naturbeobachtung zu ziehen.

G. Gr.



Hugo Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg, Heitz & Mündel, 1906. 230 S.

Nichts scheint mir für die Teilnahmlosigkeit, welche sich die italienische Kunst des 17. Jahrhunderts, besonders die Malerei dieser Epoche, hat gefallen lassen müssen, charakteristischer als die Tatsache, daß dieses Buch seit dem Erscheinen des dritten Bandes von Dohmes »Kunst und Künstler« (1879) das erste Werk ist, welches sich eingehend und ernsthaft mit den Problemen befaßt, die das Studium dieser Kunstentwicklung stellt. War vor etwa fünfzig bis sechzig Jahren das Interesse an der bolognesischen und römischen Malerei, wenn auch längst nicht mehr so lebendig, als am Anfang des Jahrhunderts, doch nicht erloschen, so ging nun rapide, parallel mit dem wachsenden Interesse für die primitive Kunst, das Verständnis für diese Meister und ihre Bestrebungen völlig verloren.

Es ist hier nicht der Ort, die (mindestens vom historischen Standpunkt aus betrachtet) Torheit dieses systematischen Sich-Verschließens gegen eine, räumen wir selbst ein, uns Modernen vielfach unsympathische Richtung darzutun, die doch Großes und Bleibendes, weil über Jahrhunderte Nachwirkendes geschaffen hat. Mit Genugtuung aber beobachten wir die sich mehrenden Anzeichen, daß allmählich ein Wandel beginnt, und daß man anfängt, den Meistern des späten Cinquecento und des Seicento ernsthafte wissenschaftliche Beschäftigung zu widmen. Besonders die treffliche Wiener Schule Franz Wickhoffs geht hier voran und hat in H. Tietzes großem Aufsatz über die Fresken Carraccis im Palazzo Farnese eine ausgezeichnete Arbeit getan, während von W. Kallabs Studien über Caravaggio leider nur ein Fragment hat veröffentlicht werden können. Auch auf L. von Bürkels Aufsatz über Furini kann in diesem Zusammenhang hingewiesen werden.

Aus diesem Grund, als Zeichen erwachender Anteilnahme an der späteren italienischen Malerei, sei auch das vorliegende Buch willkommen geheißen. Der Verfasser hat den Titel vorsichtig gewählt; auf diese Weise, indem er nur Betrachtungen anstellte, keine Geschichte der Kunst geben wollte, konnte er persönlicher und willkürlicher verfahren. »Der Gang der Untersuchung«, heißt es in der Einleitung, »ist ein doppelter: die erhaltenen Kritiken (Rezensionen, Briefe, Aussprüche) und die Parallelerscheinungen auf andern Gebieten bilden die eine, die vorhandenen Kunstwerke die andere Linie. Die erste Reihe liefert das Material, das uns die Fähigkeit verleihen soll, bei den Schöpfungen der Zeit das Auge auf dasjenige einzustellen, was den Seicentisten daran interessierte; und vereinen sich beide Linien, so wird sich manches, was heute paradox und unfaßbar erscheint, einfach und ungesucht erklären.« Und weil nach Ansicht des Verfassers »das allgemeine Bild der Kunst bis etwa 1640 klarer zu übersehen ist, als später«, so will er

das Hauptgewicht auf diese erste Periode, vom Auftreten der Carracci und des Caravaggio an, legen.

Nun beginnt er freilich nicht, wie man erwarten sollte, mit einer Darlegung der allgemeinen Anschauungen, die die Kunst dieser Epoche beeinflußten, mit einer Aneinanderreihung zeitgenössischer Urteile über die Kunstwerke und einer Erörterung der Theorien, welche, aus Kunstwerken abgeleitet, sofort wieder zu Forderungen an die Schaffenden wurden, was doch das Verständnis außerordentlich erleichtert haben würde. Vielmehr ist im ersten Teil von den Hauptkünstlern, die für diese Epoche in Betracht kommen, die Rede: und zwar mit Übergehung von Annibale Carracci und Caravaggio, über die später gehandelt wird, von Albani, Domenichino, Reni, Sacchi, Cagnacci, Varotari und Liberi, Furini und Dolci, Sassoferrato und Maratta, Guercino, dann über die neapolitanische Schule in ihrem größten Repräsentanten, Salvator Rosa. Von jedem dieser Künstler ist das Hauptwerk — oder die Hauptwerke — beschrieben und gewürdigt; Zeitstimmen werden mitgeteilt, die uns lehren, was man daran bewunderte oder tadelte: aber, offen gestanden, wird einem nicht immer die Auswahl klar und ganz gewiß nicht die Entwicklung, die die Gesamtheit dieser Maler darstellt oder darstellen soll.

Nun folgt im zweiten Teil die Darlegung der allgemeinen Kunstanschauungen, mit denen Verf. sein Buch hätte anfangen lassen sollen. An einigen Beispielen wird dargetan (S. 44 ff.), wie man dem Schaffen der Vergangenheit ohne Verständnis gegenübersteht, nur das noch begreift, worin sich »ein Anklang an das eigene Fühlen heraushören läßt«. Das Verhältnis zu den großen Meistern, Raphael namentlich, wird gestreift, dann wie man Dürer, Rubens, van Dyck beurteilte, und wie über sie alle Correggio die meiste Bewunderung genoß. Das gibt dem Verfasser Gelegenheit zu dem wichtigen Abschnitt über den Begriff der »grazia«, das meist gebrauchte Wort in aestheticis zu jener Zeit, von Italien dann in die französische Kunstschriftstellerei übergehend (De Brosses' Buch ist voll davon) und für noch ein Jahrhundert die ganze Welt beherrschend. Es folgen einige Daten über den Einfluß literarischer Ideen auf das Kunstschaffen, über die Bedeutung, die man der »invenzione« beimaß, und die Rücksicht auf das »decoro«, die man zu nehmen anfing. Weiter geht der Verfasser auf die Ursachen ein, weshalb wir in den Werken des Seicento meist einen Mangel an seelischer Vertiefung spüren: er findet sie in dem Haften am einzelnen und der »schablonenhaften Auffassung der Wirkungen seelischer Affekte auf den Körper.« Die Zeitgenossen empfanden das, was uns als unwahr erscheint, nicht so, weil ihre Bildbetrachtung »vom einzelnen ausging und den Gesamteindruck kaum in Rechnung zog«.

Im allgemeinen herrscht in dieser Periode eine feminine Tendenz vor, die alles Schroffe meidet, entsprechend der aufgestellten Forderung der



grazia; das Schroffe, Kraftvolle (crudo) wird in Farbengebung, Beleuchtung, Faltenwurf ängstlich gemieden. Den Fragen des Kostüms ist ein besonderes Interesse zugewendet.

Indem der Verfasser uns auf diese Weise durch eine Besprechung der allgemeinen Anschauungen vorbereitet hat, geht er im dritten, dem Hauptteil, auf die einzelnen Meister ein. Zuerst auf den Führer der Naturalisten, Caravaggio. Nicht das Einfache in der Natur lag diesem Geschlecht, sondern das Gesteigerte; die in einsam-aristokratischer Höhe thronende Kunst muß dem Irdischen möglichst fernstehen. Man kann diese Scheu vor der »naturalezza« besonders auch an den Bildnissen jener Zeit studieren; nur sehr wenige sind gemalt worden, die einfach aufgefaßt und frei von Pose sind; selten gelingt die flotte Wiedergabe einer kraftvollen Persönlichkeit. In dieser ganzen Periode entsteht kein monumentales Bildnis. Nach diesem Exkurs kehrt Verfasser zu Caravaggio zurück, dessen Auftreten in Rom eine Revolution bedeutete, schon allein wegen der Themata, die er vielfach behandelte, wegen der naturalistischen Einzelheiten auf seinen Bildern, besonders aber wegen der Wiedergabe des Lichteinfalls, worin ihm in Italien niemand gleichkam. Doch sind die Nachfolger vereinzelt: als Lichtmaler ist besonders Domenico Feti zu beachten. Im Formalen ist die Vorliebe für derbe Typen, daneben der Hang, das Menschliche so wahr als möglich darzustellen (man könnte sich gelegentlich an Jordaens erinnert fühlen) charakteristisch für ihn. Er findet vereinzelt Nachahmung (gelegentlich G. Reni) und Nachahmer, wie Saraceni und Lionello Spada. Sehr lehrreich, wie die Zeitgenossen über diese große und originelle Persönlichkeit urteilten (S. 137ff.). Volle Anerkennung fanden die »Grablegung« in der Chiesa nuova (jetzt im Vatikan) und die — leider fast nicht mehr erkennbaren — Bilder in der Matthäuskapelle in S. Luigi de' Francesi. Man bewunderte an Caravaggio doch hauptsächlich das Kolorit.

Stellt die Kunst Caravaggios eine in seiner Zeit abseits sich entwickelnde Erscheinung dar, so macht uns das Studium der Werke des Annibale Carracci mit der Hauptströmung, welche die ausgehende klassische Kunst mit den Bestrebungen des Seicento verbindet, vertraut. Hier beobachtet der Verfasser sehr richtig, wie oft dieser Künstler, und viele andere mit ihm, durch die bewußte Nachahmung Correggios in Widerstreit mit ihrer derben Naturanlage gerieten; infolgedessen empfinden wir häufig den Widerspruch zwischen dem Wollen dieser Meister und ihrem innern Wesen.

Das bewußte und gewollte Streben nach »grazia« erklärt so vieles von dem, was uns an der Kunst dieser Zeit unsympathisch ist; es tritt selbst bei Künstlern hervor, deren Temperament, wie bei Albani, nach dieser Richtung hin ging. Ausnahmen sind Künstler, wie Sacchi, Lomi, namentlich Furini, Padovanino, Cagnacci u. a. An zahlreichen Beispielen wird ferner dargetan,

wie das Bestreben, psychische Vorgänge in starken Bewegungen anschaulich zu machen, an so vielen unerfreulichen Leistungen die Schuld trägt; ist dieses schon bei Einzelfiguren — bei Magdalena z. B. — der Fall, wieviel mehr in Gruppenbildern und den zahlreichen Martyriumsdarstellungen. Oftmals bewirkt gerade hier das gesuchte Streben nach Anmut besonders auffallende Dissonanzen.

Die Ursache, warum uns die Werke des Seicento vielfach überladen und gesucht erscheinen, findet der Verfasser darin, daß diese Künstler es nicht verstanden, das Wesentliche auszuwählen und das übrige als minderwertig zu behandeln; man wollte möglichst viele Eindrücke. Man muß daher die Unruhe und Unklarheit, die wir Modernen in diesen Bildern empfinden, als »Konsequenz eines bestimmten Ideals« auffassen. Es läßt sich dies aus den urteilenden Stimmen der Zeitgenossen heraushören. Eine Folge solcher »Einzelwertung«, wie Verfasser es nennt, ist das übermäßige Hineinbringen von Gestalten in die Komposition, die mit dem Thema in keinem Zusammenhang stehen (typisch Baroccios Abendmahl in S. Maria sopra Minerva).

Es ist daher falsch, sagt der Verfasser zutreffend, wenn wir die großen Fresken jener Zeit von unserem Standpunkt aus nur dekorativ fassen, in ihrem Zusammenwirken mit dem Raum; denn die Künstler dieser Periode »träumten gedankenvolle Werke zu schaffen«. Geht man nun auf das einzelne ein, so findet man hier, wie sich an den Mythologien der Decke des Palazzo Farnese dartun läßt, den gleichen Gegensatz zwischen »Concetto« und dem Können; gerade wo Annibale die beste Gelegenheit hätte, im Sinne Correggios zu schaffen, versagt er.

Verfolgt man die Entwicklung nach dem siebzehnten Jahrhundert weiter, so kann man den Fortschritt feststellen, der, im modernen Sinn, Guercino gegenüber Guido Reni bei einem ähnlichen Motiv gelang (dessen »Aurora« im Casino Ludovisi): freie Bewegung in weitem Raum gegenüber reliefartiger, bewegter Komposition bei Guido. Auch bei Pietro da Cortona läßt sich von einer neuen Stimmung sprechen, obschon das Neue schwer faßbar ist, da es sich um Nuancen im Frauentypus, Mienenspiel, der Farbengebung handelt. Die gleiche Tendenz, wie sie dessen Fresken im Palazzo Pitti erkennen lassen, läßt sich aus den Fresken des Giovanni da San Giovanni und des Furini in der Silberkammer ebendort herauslesen. Hier und in Arbeiten von Volterrano und Luca Giordano finden wir Symptome, die man »als Vorboten des Rokoko« betrachten darf. Mit einer Besprechung der Hauptwerke Pozzos werden diese Betrachtungen zu Ende geführt. —

Vielleicht ist dem, der sich die Mühe gegeben hat, dem Ref. bis hierher zu folgen, aufgefallen, was ohne Zweifel der stärkste Fehler des Buches ist: die nicht glückliche, z. T. direkt verfehlte Anlage. Ich meine, es hätte sich



diese folgerichtig aus dem Wunsch des Verfassers, die Kunst des Seicento besser verstehen zu lehren, ergeben müssen: nämlich allgemeine Anschauungen und deren Einfluß auf das Schaffen, Charakteristik der Meister der Hauptströmung, dann der besonderen Bestrebungen der Caravaggiogruppe. Das ist mehrfach auf den Kopf gestellt, durchzogen mit allerhand an sich wertvollen, aber den Gedankengang unterbrechenden Ausführungen; und da kein Kapitel eine Überschrift trägt, hat der Leser Mühe, sich zu orientieren.

Ich bedauere dieses im Interesse des Buches, das durch die äußere Form weiterer Verbreitung sich versagt, weil die Tendenz gut ist und das Ganze mindestens von dem regen Interesse des Autors an dem Gegenstand und von langer Vorbereitung zeugt. Dagegen habe ich nicht — oder nur selten — den Eindruck, daß ihm selbst vor den Kunstwerken das Herz aufgegangen sei, daß er schrieb, weil er sich durch inneres Ergriffensein berufen fühlte, deren Herold zu werden. Und ein bißchen Enthusiasmus, selbst etwa auf Kosten absoluter historischer Exaktheit, tut jedem kunstgeschichtlichen Buch gut, das nicht nur Tatsachen darlegen oder Gedankenreihen entwickeln will; nur so kann es Proselyten machen und andere zu eigner Betrachtung anregen.

Der Verfasser macht einmal (S. 177) die Bemerkung: »Wer das Ganze (L. Carraccis Transfiguration) betrachtet, wendet sich unbefriedigt ab; wer jede Gestalt für sich wertet, wird dem gerecht, was der Maler beabsichtigte.« Das ist doch aber das A und O historischer Betrachtungsweise der Kunst, daß man die Intentionen des Künstlers zu ergründen sucht und gewissermaßen mit seinen Augen das Werk anschaut; wie sollte sonst der nach Jahrhunderten Geborene überhaupt ein Werk der Vergangenheit begreifen, ganz wenige ausgenommen? Hierin, in diesem oft entsagungsvollen Einleben in fremde Individualität liegt ja die Stärke des Kunsthistorikers gegenüber dem Selbst-Schaffenden.

Um auf einzelnes zu kommen: vieles, was Verfasser von den Anschauungen und der Kunst des Seicento sagt, ist nicht allein diesem eigentümlich; es paßt z. T. wörtlich auf die vorhergehenden Epochen, was ja dem Verfasser selbst nicht ganz entgangen ist (S. 174). Seine Charakteristik der Evangelisten von Domenichino (S. 161) könnte ebenso mutatis mutandis auf Correggio angewendet werden (vgl. auch die Tafel VI); die Beurteilung, die Caravaggio in seiner Zeit findet (S. 137), wolle man mit der Schilderung vergleichen, die Tintorettos Kunst durch Vasari erhält; und könnte der Tadel, den er (S. 166) gegen Martyrienbilder von Domenichino und Guercino ausspricht, nicht z. B. auch gegen Tizians Laurentius erhoben werden?

Ferner: wie erstickt nicht das spätere Quattrocento den Hauptvorgang oft durch die Fülle der Assistenz; ich erinnere an den Zyklus der Sixtinafresken, an Gozzoli. Man denke bei der Lektüre dieser Seiten (174/5) auch an Tintoretto, Veronese. Der Ref. stößt sich (S. 170/1) an der schönen Pose

des Isaak bei Domenichino: wie würde er die Haltung des Knaben bei Ghiberti nennen? Das Seicento hatte kaum noch Verständnis für die Vorläufer der klassischen Kunst; aber die Vorboten dieser Auffassung kann man schon bei Vasari finden, so wenn er gelegentlich auf die Bellini das Wort »maniera crudetta, tagliente e secca« anwendet (V, 104; cf. VII, 427 f.) Die Kostümfrage (S. 80) spielt schon weit früher eine große Rolle; wie oft spricht Vasari nicht von den abbigliamenti, hebt er nicht Kopfputz und schön geordnetes Haar, selbst Schuhwerk hervor (ich verweise hier als Beispiele auf die Stellen im Leben des Rosso, V, 159/160, und des Salviati, VII, 41).

Wenn Verfasser von der Überschätzung des »concetto« im Bilde und von dem »wissensprotzigen Zug . . . in dem Wirken vieler Künstler« spricht (S. 59), so schlägt er vielleicht den Einfluß, den das Publikum auf das Schaffen hat — als Besteller —, zu gering an, das gewiß (und gerade in Italien) in der Kostümfrage bei den Bildnissen, die man bestellte, dezidierte Wünsche zu erkennen gab (S. 93 ff.; die wichtige Beobachtung S. 103). Aber auch für diese Erscheinungen kann man doch viel früher Analoga finden: ich erinnere an die Bilder für Isabella d'Estes Camerino (die sind doch gewiß »wissensprotzig«!), an den Zyklus aus Philostrats Gemälden, den sich Alfonso von Ferrara malen ließ, um wieder nur ein paar Beispiele zu nennen. Ein Musterbeispiel ferner Annibale Caros Programm für die Fresken des Schlafzimmers in Caprarola.

Die Liste der »wenigen sympathischen Werke der Bildniskunst« würde sich, glaube ich, unschwer vermehren lassen: mir fallen gerade ein das wundervolle Knabenbild von Carlo Dolci im Pal. Pitti, das man diesem nicht leicht zutraut, das eminente Porträt des jugendlichen Domenichino in Darmstadt oder das kleine weibliche Porträt von Furini in der Cenacolo di Foligno-Galerie in Florenz, gemalt wie ein Vermeer.

Wenn Verfasser S. 8 von Baroccio sagt, er sei als Erscheinung zu Ende des 16. Jahrhunderts von Interesse, direkte Anregungen fehlen später, so darf ich u. a. an Maratta erinnern, der ohne jenen kaum zu denken ist. Dann ein Einzelurteil, das ich ganz unbegreiflich finde: „was Caravaggio an landschaftlicher Szenerie bei figuralen Darstellungen bietet, wie etwa in der Ruhe auf der Flucht (Gal. Doria), sei nicht beachtenswert (S. 113).« Ja wo findet man denn überhaupt eine stimmungsvollere Landschaft, als diese, das Stückchen Wiesengrund am Fluß, den Ausblick aufs jenseitige Ufer mit der schönen Baumgruppe und auf die Hügellinie? Dabei ein so liebevolles Eingehen auf die einzelnen Pflanzen, die dem Boden entsprießen, daß man sich an den Wiesenhaag in Botticellis »Frühling« erinnert fühlt. Ich habe nie die römische Galerie besucht, ohne stets von neuem durch dieses liebliche Naturabbild bewegt zu sein. —



Völlig verkennt Verf. die Aufgabe des Historikers, wenn er, Guercino charakterisierend, sagt (S. 155): »was trieb Guercino dazu, sanft und anmutig sich zu gebärden? Für den Historiker war er auf Bahnen zu schönen Zielen, was veranlaßte ihn, es einem Guido Reni gleichzutun?« Es muß eben doch wohl ein innerer Drang dagewesen sein; der Historiker hat die Aufgabe, solche Wandlungen des künstlerischen Stils zu beobachten, zu begreifen, zu erklären; aber er kann nicht verlangen, daß der Schaffende sich nach ihm, dem Urteiler ferner Jahrhunderte, richtet. — Das heißt denn doch die Dinge auf den Kopf stellen.

Endlich eine kleine tatsächliche Anmerkung; der »unbekannte Verfasser« des Discorso della pittura, den Gualandi gedruckt hat (S. 91), ist Giulio Mancini.

Ich würde den »Betrachtungen« Schmerbers nicht eine so ausführliche Anzeige gewidmet haben, wenn ich ihnen nicht als dem ersten Versuch, sich mit der Kunst des Seicento wieder ernsthaft auseinanderzusetzen, eine größere Bedeutung beimäße. Auch würde es unbillig sein, nicht anzuerkennen, daß der Verf. den Monumenten dieser Epoche ein eingehendes und sorgfältiges Studium hat angedeihen lassen, daß er die Quellenschriftsteller gut kennt und wohl anzuwenden weiß. Aber wenn, wie ich fürchten muß, dieses Buch nicht dazu führen wird, für das Seicento über den kleinen Kreis unabhängig Kunst Betrachtender hinaus Sympathien zu erwecken, so liegt die Hauptursache darin, daß von dem Verf. selbst gilt, was er in der Einleitung von der Gegenwart generell sagt: »ein sympathisch-kongeniales Mitempfinden ist nicht vorhanden.« Nur einer, in dem diese Kunst neu lebendig geworden ist, wird berufen sein, als ihr Prophet aufzutreten. *G. Gr.*

Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens von **Karl Großmann.** Heft XLV zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heitz und Mündel, Straßburg, 1907.

Vorliegendes Buch ist aus einer Leipziger Seminararbeit hervorgegangen und verdient als Erstlingswerk sicherlich alles Lob. Die 17 Seiten lange geschichtliche Einleitung, die sich im wesentlichen auf ein Exzerpt aus den bekannten größeren Rubensmonographien beschränkt, hätte freilich etwas beschnitten werden können. Überhaupt hätte die Arbeit sicher durch entsprechende Kürzung, etwa als größerer Aufsatz, sehr gewonnen, da dann das, worauf es dem Verfasser ankam, wirksamer in Erscheinung getreten wäre. Großmann versucht vor allem eine künstlerische Analyse der Gemälde zu geben, und man liest seine Darlegungen mit Freude und Nutzen, um so mehr als der Verfasser hier im Gegensatz zu den meisten kunsthistorischen Arbeiten

auch auf die Farbe näher einzugehen versucht. Daß er hierbei freilich über eine Deskription des Einzelnen nicht hinausgekommen ist und die hier zu behandelnden Probleme nicht von systematischen Gesichtspunkten aus betrachtet, wird man bei einem Erstlingswerk verzeihlich finden. Die Vorarbeiten auf diesem Gebiete sind ja ohnedies spärlich genug. Scharfsinnig und treffend sind auch die formalen Analysen, nur darf man sich hier nicht an den mancherlei barocken Satzwendungen stoßen, die durch allzueifrige Verwendung der Terminologie des Lehrers des Verfassers entstanden sind. »Aus der Region der elementaren Kraftentfaltung und der Körpernähe, der physischen Betätigung, die den Stimmungsgehalt des Ereignisses oben in Formen und Linien ausdrückt, gewinnt der Blick mit dem Schiff den raumschaffenden Körper, auf dessen Oberfläche sich die Szene abspielen kann« usw. würde sich doch sicherlich einfacher ausdrücken lassen. Der Verfasser sieht für mein Gefühl überhaupt etwas zu »klassisch«, zu formal.

In diese spanischen Stiefel läßt sich Rubens' Geist nicht ohne Not zwingen, trotzdem er einen so unendlich fein ausgeprägten Sinn für formale Probleme und die proportionellen Differenzierungen der Massen gehabt hat, wie das vor allem sein Verhältnis zu Raffael beweist. Aus diesem Grunde hätte man auch in dem Schlußkapitel über so manchen Punkt mit dem Verfasser zu rechten. Rubens ist hier zu sehr unter dem Gesichtswinkel römischer Renaissance gesehen. Seine Persönlichkeit und vielleicht auch die Kritik kommt dabei wohl zu kurz. Der Verfasser meint beispielsweise von der Krönung Marias in St. Denis, daß Rubens hier ein Repräsentationsbild geschaffen habe, »das als eines der mächtigsten und lebendigsten Denkmäler der Kulturgeschichte der Zeit angesehen werden muß, dem nicht leicht ähnlich Großes und Vollkommenes an die Seite gestellt werden kann«. Was diesem Gemälde von Rechts wegen an die Seite gestellt werden müßte, ist Tizians Tempelgang der Maria in der Akademie von Venedig. Rubens Bild ist eine frei impressionistische Umdichtung der Tizianschen Komposition. Wenn der Verfasser diesen vielfach nur nach dem Gedächtnis verwerteten italienischen Vorbildern näher nachgegangen wäre, hätte er sich die Charakteristik der Bilder entschieden erleichtert und er wäre dann auch wohl von selber zu einer mehr kritischen Behandlung der Lösung der künstlerischen Probleme in Rubens herrlichem Gemäldezyklus getrieben worden. *Fritz Burger.*

Heinrich Höhn. Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 108, Straßburg, Heitz, 1909.)



In der anregend geschriebenen Einleitung schildert der Verfasser das Erwachen des Naturgefühls, wie es sich vom Beginn des 18. Jahrhunderts ab besonders in Literatur und Musik bemerkbar macht. An den Anfängen der realistischen Landschaftsmalerei, die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt, hat München wesentlichen Anteil genommen. Eine Skizze Münchener Kunstverhältnisse um diese Zeit leitet die Schilderung ein; die Überführung der Mannheimer Galerie nach der bayrischen Hauptstadt wird entsprechend gewürdigt. Die 1808 unter staatliche Verwaltung gestellte Zeichnungsakademie brachte unter Langer den Klassizismus zur Geltung und bekämpfte den frischen Zug zu realistischer Auffassung, die besonders das Studium der alten Niederländer pflegte, mit wahrem Despotismus. Es ist interessant, von den mannigfachen kritischen Äußerungen jener Zeit, dem Hin und Her der Parteien zu lesen: erinnert das alles doch lebhaft genug an manche Kontroverse unserer Tage. Die Ansicht von der sekundären Bedeutung der Landschaftsmalerei, die in erster Linie Cornelius vertrat, hat, wie die Aufzeichnungen des Grafen Schack beweisen, noch lange genug nachgewirkt.

Einer der ersten bayrischen Künstler, die mit schwachen Kräften, aber mit herzlicher Heimatsliebe landschaftliche Aufgaben zu lösen suchten, war J. G. Wintter. Wesentlich bedeutender erscheint Ferdinand Kobell, der sich durch stetes Naturstudium sowie durch Beschäftigung mit den Altniederländern bildete. Der Verfasser verteidigt den Künstler gegen den Vorwurf Pechts, einzig ein Nachahmer Claude Lorrains und verschiedener Niederländer gewesen zu sein, und betont Kobells frischen Natursinn, der sich mehr noch in seinen graphischen Arbeiten als in seinen Bildern zeigt. Seine Kunst wird vom Verfasser dahin präzisiert, daß sie die »endgültige Loslösung der deutschen und damit auch der Münchener Landschaftsmalerei vom Manierismus vollzieht«. Als Fortsetzer der Kobellschen Tradition ist Georg von Dillis anzusehen, der auch persönlich durch seine Beziehungen zum bayrischen Kronprinzen und als Teilnehmer an dessen Italienreise Interesse gewinnt. — Wilhelm von Kobell, der Sohn Ferdinand Kobells, schließt sich zunächst eng an Claude an; allmählich erst bildet er sich an Aufgaben, die ihm die nähere und weitere Umgebung Münchens bot, zu einer unmittelbareren Landschaftsauffassung heran. Bei der Besprechung der Radierungen des Künstlers erwähnt der Verf. als von Andresen nicht aufgenommen sechs Ansichten bayrischer Gegenden, die nach seiner Ansicht zweifellos von Kobell herstammen. In den Gemälden geht Kobell über seinen Vorgänger Dillis ebenso wie über die gemeinsamen niederländischen Vorbilder hinaus: aus seiner »Belagerung von Kosel« von 1808 (jetzt Armee-Mus. München) spricht eine durchaus eigne Naturauffassung, besonders ist das Lichtproblem mit neuen Mitteln gelöst. — Max Joseph Wagenbauer gelangt von den klassizistischen Kompositionen seiner

Frühzeit zu einem »schlichten Realismus«. Seine Landschaftsbilder sind um so bemerkenswerter, als sie, mehr wie die Tierszenen, dem niederländischen Urbild fernbleiben und als wirklich originale Landschaftsschöpfungen des 19. Jahrhunderts gelten können. — Der letzte der behandelten Künstler, Joh. Jakob Dorner der Jüngere, macht sich allmählich von seinen Vorbildern Everdingen und Ruysdael los und dringt, mit starkem koloristischem Sinn begabt, zu einer liebevollen Naturbetrachtung durch, die aus allen seinen sehr ungleichmäßigen Werken spricht. — Mit einem Ausblick auf die Kunst Bürkels, auf die Höhn nicht eingeht, weil sich in ihr bereits die »Stimmungslandschaft« darstellt, und einer kurzen Inhaltsreplik schließt der Verfasser. Die Künstler, denen er mit anerkennenswerter Sorgfalt und aufrichtiger Begeisterung nachgegangen ist, haben als erste im Beginn des 19. Jahrhunderts durch ihr Naturstudium der Landschaftsmalerei die Wege gewiesen: auf dem, was sie erreichten, konnten Männer wie Rottmann und Schleich weiterbauen.

Es ist nicht leicht, dieses Buch zu lesen. So dankenswert die große Materialfülle ist, die der Verfasser bringt, so wenig fruchtbar erscheint es für den Leser, die lange Reihe der Beschreibungen von Gemälden, Zeichnungen usw. durchzuarbeiten: eine katalogmäßige Behandlung wäre da besser gewesen. Am bedenklichsten ist aber das Fehlen jeglichen Registers, ohne das ein Nachschlagen, überhaupt ein Befragen des Buches fast zur Unmöglichkeit wird. Und das ist um so bedauerlicher, als durch die warmherzig und geschmackvoll geschriebene Arbeit gewiß manche Lücke ausgefüllt wird. *J. Sievers.*

Berichtigung?

Herr Dr. Hans Tietze in Wien schreibt mir, ich hätte in meiner Besprechung der beiden ersten Bände der Österreichischen Kunsttopographie (Repert. XXXII S. 192 ff.) zwei Irrtümer begangen, die er mich zu berichtigen bittet. Selbstverständlich komme ich einem solchen Wunsche entgegen soweit als möglich. Es handelt sich um die Dominikanerkirche in Krems und die Michaelskirche in Heiligenstadt. Ich hatte sie als Beispiele dafür angeführt, daß mir die Baubeschreibungen des Verf. zur Gewinnung eines anschaulichen Bildes öfters nicht genügten. Was nun die Kremser Kirche betrifft, so fühlt sich der Verf. dadurch gerechtfertigt, daß er geschrieben habe, sie sei im Grundriß der Steiner Bettelordenskirche ähnlich. In der Tat, dieser Satz kommt in dem Bande vor und ist von mir übersehen worden. Aber wo steht er? Nicht unter



Krems, sondern 234 Seiten von diesem Artikel entfernt in der kunstgeschichtlichen Übersicht des Bezirks! Es ist doch eine starke Zumutung an den Benützer des Inventars, daß derselbe, um die Baubeschreibung eines Denkmals zu verstehen, im Kopfe haben muß, was an einer ganz anderen Stelle davon ausgesagt ist. Aber auch damit wäre dem Leser im vorliegenden Fall nur wenig geholfen. Denn er erfährt aus der »Übersicht« von der Ähnlichkeit des Grundrisses mit einem anderen Grundriß, aber immer noch nichts — was ich vornehmlich vermißt hatte — von dem Aufbau des Querschnitts. In seiner brieflichen Erläuterung sagt der Verf. nur, das Wegbleiben einer allgemeinen Charakteristik der (in den Einzelheiten ziemlich genau beschriebenen) Kirche sei ein Versehen, das nur dieses eine Mal vorkomme. — Leider muß ich sagen, daß auch der zweite Fall nicht wesentlich anders liegt. Wer bei Tietze den »Pfarrkirche zum hl. Michael« überschrieben Artikel liest, kann nichts anderes glauben, als daß die Beschreibung von einem noch bestehenden Gebäude handele. Dem ist aber nicht so. Sie bezieht sich auf das 1894 abgetragene Gebäude. Wunschgemäß trage ich diese Berichtigung nach. Die Abtragung ist allerdings vom Verf. erwähnt worden, aber auch wieder an einer anderen, als der allein ihr zukommenden Stelle. Im übrigen ändert die Aufklärung dieses, wie man sieht für den Leser unvermeidlichen, Irrtums nichts daran, daß die gegebene Beschreibung unzulänglich ist.

So vermag ich beim besten Willen von meinem ursprünglichen Urteil nichts abzuziehen; eher noch müßte es verschärft werden! Die wissenschaftliche Leistung Tietzes hat mir Achtung eingeflößt. Zu den Pflichten, die der Verf. einer Kunsttopographie übernimmt, gehört aber auch diese, bei jedem Satze, den er niederschreibt, sich in die Lage des mit dem Gegenstande noch gänzlich unbekannten, nach schneller und sicherer Auskunft verlangenden Benutzers hineinzudenken. *Dehio.*

Der Palast des Braccio Baglioni in Perugia und Domenico Veneziano.

Von **Walter Bombe.**

Braccio il Magnifico, der Sohn des älteren Malatesta Baglioni, General der Kirche unter den Päpsten Calixtus III., Paul II. und Sixtus IV., hat sich nicht nur als Söldnerführer, sondern auch als Förderer der Künste ausgezeichnet. Er war es, der 1473 die ersten deutschen Drucker, Johann Vydenast und Stefan aus Mainz nach Perugia rief und ihnen die Mittel gab, eine Druckerei zu errichten, aus der ganz vorzügliche Arbeiten hervorgegangen sind. Sein Palast, der bei Errichtung der Fortezza Paolina zugleich mit den anderen Palästen der mächtigen Familie der Baglioni, mit zwei Klöstern, elf Kirchen und über dreihundert Häusern des Borgo S. Giuliana zerstört wurde, soll das schönste Privathaus der ganzen Stadt gewesen sein. Über die Lage des Palastes geben die Zeichnungen des Antonio und Aristotile da Sangallo für die Fortezza Paolina, in den Uffizien, einigen Aufschluß. Seine Westfassade, an der sich ein starker Turm erhob, lag an der Piazza dei Servi, der Kirche gegenüber, in der sich Braccio 1471 eine Kapelle mit dem Aufwande von 120 Dukaten hatte künstlerisch ausschmücken lassen. Im Süden grenzte er an die alten Stadtmauern, im Nordwesten an das Gebäude der Sapienza Nuova, im Osten an die Piazzetta dei Baglioni, wo die Paläste des Ridolfo und des Gentile Baglioni lagen, letzterer prächtig dekoriert und durch zwei Türme verteidigt, von denen einer in der unterirdischen Straße unter dem Palazzo Provinciale, dicht an der Porta Marzia, noch heute deutlich in den Fundamenten erkennbar ist. An dieser Seite hatte der Palast Braccios einen zweiten Turm. Das Haus enthielt einen Säulenhof und war vom Erdgeschoß bis zum Dach mit Malereien geschmückt. Im ersten Saal, gleich hinter dem Eingange, hatte Braccio die Wände mit einem Freskenzyklus berühmter Helden des Geistes und des Schwertes bemalen lassen. Dieser Zyklus wird auf Grund einer Notiz bei Vasari, welche lediglich besagt, daß Domenico Veneziano in einem Hause der Baglioni in Perugia, das schon zur Zeit Vasaris zerstört war,

Malereien ausgeführt habe [1]), traditionell von allen Forschern, die sich je mit Domenico Veneziano beschäftigt haben, dem großen Freilichtmaler zugeschrieben. Ferner haben alle Späteren, Milanesi folgend, der in einer Note die Vermutung ausspricht, daß Domenico diese Fresken im Jahre 1438 gemalt habe, da er am 1. April d. J. von Perugia an Piero dei Medici einen Brief richtete, in welchem er diesen um den Auftrag zu einem Altarbilde bat [2]), das Jahr 1438 als Entstehungsdatum akzeptiert. Ebenso wird allgemein angenommen, diese Fresken seien völlig zugrunde gegangen. Nun befindet sich aber im Magazin der Peruginer Pinakothek doch wenigstens ein bescheidenes, bisher unbeachtetes Bruchstück dieses Zyklus, die zweimallebensgroße Gestalt eines gepanzerten Ritters, und unter derselben sind die Versenden seines Epitaphs, die Silbe »ore« und das Wort »conquassato« zu lesen. Der traurige Erhaltungszustand der Figur macht es unmöglich, ein Urteil über ihren künstlerischen Wert abzugeben oder festzustellen, ob sie von Domenico Veneziano herrührt oder nicht. Zu bedauern ist, daß vor 50 Jahren, als die Peruginer in patriotischem Übereifer die päpstliche Zwingburg bis auf die Fundamente zerstörten und dabei dieses Freskenbruchstück freilegten, kein Fachmann zugegen war, der wenigstens an dieser Stelle rechtzeitig der Zerstörung Einhalt geboten hätte. Von den Epitaphien, die unter jeder Figur zu lesen waren, haben sich vierzehn in einem Kodex der Biblioteca Comunale zu Perugia erhalten und Ariodante Fabretti hat sie in einer Note des letzten Bandes seiner Capitani Venturieri dell' Umbria [3]) unvollständig und fehlerhaft publiziert, weshalb wir sie am Schluß noch einmal in korrekter Lesung abdrucken. Nach den beiden noch erhaltenen Versenden zu schließen, müßte das Fragment in der Pinakothek den Condottiere Ruggiero Cane dei Ranieri darstellen, dessen Züge uns ein Ölbild im Lesesaal der Biblioteca Comunale zu Perugia vor Augen führt.

Der ganze Zyklus umfaßte eine thronende Perusia und folgende 23 »Uomini illustri«: Eulistes aus Troja, den sagenhaften Begründer Perugias, ferner die Condottieri Braccio Fortebracci, Jacopo Piccinini, Vinciolo, Ruggiero Cane, Peruccio Nero de' Montesperelli, Jacopo degli Arcipreti, Francesco Piccinini, Biordo Michelotti, Boldrino da Panicale, Niccolo Fortebracci, Niccolo Piccinini, Carlo Fortebracci, Messer Borgaro da Marsciano, Oddo Fortebracci, Rodolfo degli Oddi, Fabrizio Ranieri, Ranieri (?) del Frogia, Ciccolino Michelotti, dann die Juristen Bartolo Alfani und Baldo, Piero und Angelo Baldeschi. Die Lobsprüche in Ottaverime unter den Bildnissen waren von Francesco Maturanzio verfaßt, wie sich aus einem

[1]) Vasari-Milanesi II, p. 674.

[2]) Gaye, Carteggio I, p. 136.

[3]) Note e Documenti raccolti e pubblicati che servono ad illustrare le biografie di Capitani venturieri dell' Umbria, Montepulciano, 1842.

Briefe ergibt, den Jacopo Antiquari aus Mailand an Maturanzio richtete: »Memini quidem puer uno aut altero anno te majorem natu, elogia atque epigrammata in Baliono illo tam nobilissimo atrio viris fortibus et clarissimis depictis, qui vel in re militari fuerunt egregj duces, vel in philosophia aut jure civili principes sunt habiti, adscripsisse ceu in base, expressisseque eorum virtutes et laudes, ita ut jam inde appareret tal idoneum fore qui historiam aliquando componere posses.«[4])

Eine kurze Beschreibung des Zyklus findet sich in der Chronik des Frollieri aus dem 16. Jahrhundert[5]): »Braccio di Malatesta Baglioni uomo nell' età sua di grande animo e molto prudente, essendo il primo cittadino di Perugia edificò per sua abitazione una nobilissima e splendida casa, facendo nella prima intrata di quella una sala molto ampla e bella e di bellissime pitture ornata, nel capo della quale sopra un alto e ornato tribunale fece dipingere una donna di venerabile presenza e piena di maestà, avendo sopra il capo lettere che dicevano P e r u s i a. E da uno de' lati della sala vi erano dipinti i famosi capitani e condottieri discesi da quella; e dall' altro lato i celebratissimi e onorati dottori, alli piedi delli quali vi era brevemente annotato il nome e gesta di ciascuno.«

In einem anderen Kodex des Cinquecento, den die Biblioteca Comunale in Perugia bewahrt[6]), ist eine ähnliche Beschreibung der Fresken »in casa de' Baglioni« zu lesen: »Per essere lui (Braccio di Malatesta Baglioni) persona magnanima, et cupido de honore e gloria edificò in Perugia per sua habitatione una nobilissima e splendida casa overo palazzo, dove tutte le stantie di esso erano di diversi suoi concetti perfectamente istoriate e dipinte, et infra le altre stantie nel primo ingresso della detta casa fece una sala molto ampla spaciosa e bella, in capo della quale fece depingere uno alto, et ornato tribunale, dove che in esso a seggio vi stava una donna de venerabile aspetto et apparentia, grande et venusta, et sopra alla testa di essa vi era scripto PERVSIA. Et dal lato dextro della pariete vi erano depinti li conduttieri, e capitani famosi difusi della Cita de Perugia, con le loro insegne ordinate, et da l'altra banda li celebratissimi Doctori, sotto alli piedi di essi erano epitaffii, dove era scripto il nome de ciascuno, et con breve annotatione li fatti et gesti loro, se benchè per la fabrica della nova Citadella in tale luogo edificata per comissioni et opera de Papa Paulo III. fusseno tal figure scancellate e guaste, il piu proximo al tribunale predicto si era Euliste Troiano, doppo lui seguiva Venciolo Citadin perugino, seguiva poi Petruccio nero,

[4]) Lib I Epist. 23, Bib. Perus. Cosmus Veronensis. MDXIX.

[5]) Memoria di alcune cose spetanti alla Città di Perugia Ms. de Bibl. Com. Perug. zitiert nach Fabretti Vol. III p. 20—21.

[6]) Antonio Grisaldi, Raccolta di cose memorabili di Perugia, Ms. der Comunale I, 110, 49.



e cosi de mano in mano tutti li famosi huomini de perugia difusi vi erano depenti.«

Auch in der Chronik des Maturanzio wird das Haus des Braccio Baglioni erwähnt: »e aveva assai più bella casa lui solo, che non avevano tutti li altri; dove era una sala nella quale erano pente tutti li capitanee che mai ebbe Peroggia sino a quel dì, e similmente tutti li dottore famoso, ciascuno de propio: e era tutta quella casa penta dentro e de fora, da la cima insino a terra, cum doi torre, commo ve disse de sopra; e stava appicciato cum la Sapientia Nova.« Die Tatsache aber, daß er selbst die Epitaphien unter den Bildnissen gedichtet habe, verschweigt der Chronist[7]).

Aus dem Briefe Jacopo Antiquaris ergibt sich, daß der berühmte Humanist die Verse in jüngeren Jahren verfaßt hat. Wir wissen ferner, daß Maturanzio um 1443, Braccio Baglioni um 1420 geboren wurde, und daß von den dargestellten Uomini illustri Ruggero Cane 1441, Niccolo Piccinini 1444, Francesco Piccinini 1449, Jacopo Piccinini 1465 und Carlo Fortebracci gar erst 1479 gestorben ist. Somit muß die Entstehungszeit der Fresken, welche Milanesi und die meisten späteren Forscher um 1438 annehmen, um mindestens zwei, ja, vielleicht drei Jahrzehnte hinaufgerückt werden, und es ist nicht nur möglich, sondern sogar in hohem Grade wahrscheinlich, daß Domenico Veneziano, der im Mai 1461 in Florenz starb, als Autor dieses Freskenzyklus ausscheidet.

* * *

Die Epitaphien des Francesco Maturanzio unter den Darstellungen der Uomini illustri in Casa Baglioni. (Nach Cod. 562, Fl. 47, der Biblioteca Comunale zu Perugia, c. 143f.—145.)

El pathaphio de Eulistio hedificator de Perosia No. 1.

Eulistes trojano, inclito e forte
Benchè partito dal trojan valore
Dopo le guerre e tanto acerbe morte
Che fero i Greci sopra a mio Signore,
Italia volse per divina sorte
E fui de questa el primo fondatore,
Peruscia la chiamai nel monte toro
Che fu poj madre de tutti costoro.

El pataphio della ciptà de Perusia No. 2.

Fra le Italiche eletta a tanto honore
Peruscia eulistea io son che degna
M' anno fatta i miei figlioli in gran valore
Ove scientia e vertù d'arme regna,

7) Cronaca del Matarazzo, Arch. Stor. It. XVI Pars II, p. 104.

De Troja venne el primo fondatore,
E nei miei tempi so stata una insegna
D'Apollo e Marte sopra al monte toro,
Como dimostrano l' opre de costoro.

El pataphio de Braccio signor de Perosia No. 3.
[Braccio Fortebracci.]

Amator de virtù, maestro in guerra
Braccio so' io tra mej quasi el magiore;
La fama mia ogn' altra quasi serra.
La spada e 'l senno me fè grande honore,
Digno Signor mi fè della mia terra:
Roma aquistai per forza e per valore,
E relevai lu mio perduto stato,
Capua tenni col suo principato.

El pataphio del Conte Jacomo [Piccinini] No. 4.

Unico so' io honor della mia terra
Illustre conte Jacomo chiamato,
Favor della mia patria in ogni guerra,
E da un altro Marte generato:
L'animo excelso mio viltà non serra,
Chi m'a con seco è bene acconpagnato
Osservator de fede a cui prometto,
Et de conbatter solo è 'l mio diletto.

El pataphio de Vinciolio [Vincioli] No. 5.

Io son quel franco Venciolo perugino
Cavalier degno d'onorata sede,
Exenplo e specchio a ciascon ciptadino;
Nell' alta impresa como che se vede
Mortal nimico al popol Saracino
Per ampliar la mia cristiana fede,
Dove alle Smirre [Smirne] combattendo armato
Sparsi il mio sangue e fui martirizato.

El pataphio de Roger dal Cane No. 6.
[Ruggiero Cane dei Ranieri.]

Roger so' io che per avere honore
Fidel fui sempre al mio promesso stato:
Nel' armi capitan senza timore,
In guerra un drago, in pace humiliato,
Ebbi victorie dallo Imperadore,
El vincitor fo vinto e conquassato;
E raquistai lo stato venitiano,
Ch' era perduto, e fui lor capitano.

El pataphio de Peruccio Nero [Montesperelli] No. 7.

Perugin so', e foj Peruccio Nero
Che per la patria molto adoperai,
Io ebbi al ben comun l' animo intero
Tanto ch' el Laco e 'l Chiusi li aquistai.



Ai mej nemici io fui crudele e fero,
E infinite ingiurie vendicai.
La Republica mia tenni in istato,
Ciptadin grande onde io ne so exaltato.

El pataphio de Jacomo [Arcipreti] No. 8

Degli Arcipetri Jacomo chiamato
In fatti uno homo sempre de core.
El Signor Braccio prima me fo dato
Fratel per fede e poj me fo signore:
Fui grande appogio al mio gentile stato;
Colla mia spada mostrai gran valore,
Strenuo nel seguir de' fatti d'arme,
Onde mia fama non pò più mancarme.

El pataphio de Francesco Picinino No. 9.

Francesco Piccinin justo e gagliardo
So de parte Braccescha honore e lume,
Che dove io misi el filice stendardo
Fici col mio nom tremare i fiumi:
A mie imprese non fui lento nè tardo,
Giamai pigritia fu mio costume:
Amai con tutto el cor sempre mia terra
Cortese in pace e crudo nella guerra.

El pataphio de Biordo [Michelotti] No. 10.

Inmagin so' di quel magno Biordo
Che al mondo se sugiugò tante ciptade,
De ventidui stendardi io me ricordo
Venirlli inseme in gran solennitade;
Ai soi nimici el vivar mise in ordo,
Tenendo el proprio nido in libertate
E fici si per piani e monti e rive
Che, polver gli ossa, il nome ancora vive.

El pataphio de Boldrino [da Panicale] No. 11.

Io son quel degno capitan famoso
Boldrin nell' armi aventurato e forte
In tutti i fatti miei victoriuso
E per mio senno e per celeste sorte;
E fui si caro al mio stil valuruso
Che le mie genti dopo la mia morte
Tre anni il corpo a triumpho portaro
Tanto che la mia morte vendicaro.

El pataphio de Nicolò Forte braccie No. 12.

Nicolò Forte braccio io son quel degno
D'eterna fama che mortal non doma;
E fu di tal virtù l'inclito ingegno
Che 'l Vicario di Dio cacciai di Roma:

Io son collui che giunsi quasi al segno
De somma gloria e io misi la soma
Sempre co' golpi a chi mi fu contraro
Dando alli mei nemici stato amaro.

El pataphio del primo Nicolò Picinino No. 13.

Nicolò son quil primo Piccinino
Ch' ebbi nell' armi ingegno forza e arte,
Lume de fedeltà nel mio camino,
Un fulgur di battaglia, un' altro Marte;
Provò mia forza el popol Fiorentino
Ed a Venetia assai tolsi de parte:
E fo de tal virtù mia armata mano
Che tolsi el nome a ciascon capitano.

El pataphio del Conte Carlo [Fortebracci] No. 14.

Frutto d'excelso seme, inclito e franco,
De Signor nato e non de ciptadino
Son Conte Carlo e non di vita stancho,
In fatti d'arme un altro paladino;
Prima ch'io fatto sia canuto e bianco
Spero d'alzarme al mio lungo camino;
E colla spada in man fama aquistare
Che me'glior fructo non se' de cercare.

Messer Borgaro da Marsciano, El Conte Oddo [Fortebracci?], Rodolfo delli Oddi, Fabritio Ranieri, del Frogia, Cicholino [Michelotti], Messer Bartolo, Messer Baldo, Messer Piero, Messer Angelo.

Quisti capitani e docturi scripti disopra sonno dipinti nelle case de Braccio in Peroscia.

Finis.



Zur Geschichte des Grabmals Pauls III. im St. Peter in Rom.

Von **Konrad Escher.**

Es nimmt heute die Nische zur Linken der Cattedra Petri ein und erhebt sich somit unmittelbar gegenüber demjenigen Urbans VIII. Daß es aber ursprünglich nicht hier stand, und daß auch seine Gestalt nicht der ursprünglichen entspricht, ist schon längst bekannt. »Zuerst stand es unter der großen Kuppel, unweit dem Pfeiler der heil. Veronika. Es war ursprünglich für einen freistehenden Ort bestimmt, wo es von allen Seiten gesehen werden konnte, und hatte daher an der Rückseite noch zwei andere, die beiden jetzt fehlenden Kardinaltugenden vorstellende Figuren, welche bei der Versetzung des Monumentes an seinen gegenwärtigen Platz im Jahre 1628 weggenommen und in den Palast Farnese gebracht wurden.«[1]) (Beschreibung der Stadt Rom von Platner, Bunsen, Gerhard und Röstell, Stuttgart und Tübingen 1832. II. 1. p. 191.) Auch die modernen Reiseführer haben diese Tatsache in die Beschreibung der Peterskirche aufgenommen. (So Gsell-Fels, Rom und die Campagna, in Meyers Reisebüchern, 6. Aufl.) H. Thode hat den Anteil Michelangelos an dem Werke des Fra Guglielmo della Porta eruiert und damit einen Teil der einschlägigen Literatur bekannt gemacht (Michelangelo, Kritische Untersuchungen zu seinen Werken. II. S. 235ff.) und zuerst in Übereinstimmung mit Schreiber dieser Zeilen auf die Verwandtschaft der Entwürfe und Modelle mit denjenigen für Michelangelos Julius-Grab hingewiesen. Der Klarlegung der Geschichte, soweit möglich, und der Interpretation des Paulsgrabes sind folgende Ausführungen gewidmet.

Vasari[2]) erzählt in der Vita des Lione Lioni »und anderer Bildhauer und Architekten«, Fra Guglielmo della Porta habe sich im Jahre 1537 nach

[1]) Wahrscheinlich haben die Verfasser die Notiz dem Werke: Della sacrosanta Basilica di S. Pietro in Vaticano, libri due, In Roma 1750, entnommen, ohne es aber namhaft zu machen. Der Verfasser sagt: »Il primo (sepolcro) è di Paolo III. quivi trasportato nell'anno 1628, occupando per lo innanzi quel sito ove di presente è la Statua della Veronica,« was leicht zu einem Mißverständnis bezüglich der Placierung des Grabmals Anlaß gibt. s. u.

[2]) ed. Milanesi VII. p. 545 f.



Rom begeben, sei daselbst von seinem Oheim Giovan Jacomo dem Maler Sebastiano del Piombo empfohlen worden, und dieser habe ihn wieder, wie es seine Gewohnheit war, an Michelangelo Buonarroti empfohlen. Dieser habe, als er Portas Arbeitseifer kennen gelernt, sich seiner angenommen und ihn vor allem Antiken des Hauses Farnese restaurieren lassen, ihn hernach in den Dienst des Papstes gestellt. In jener Zeit habe Porta ein Grabmal für den Bischof Sulisse oder de Solis gefertigt, und zwar größtenteils aus Metall, mit Figuren und Geschichten in Flachrelief, nämlich die Kardinaltugenden und andere, die er mit großer Feinheit ausgeführt, außerdem noch die Statue des Bischofs selbst, die nachher nach Salamanca kam. Während sich Porta vorab mit der Restaurierung der farnesischen Antiken befaßte, starb im Jahre 1547 Sebastiano del Piombo, und jener wußte es mit allen Anstrengungen beim Papst und mit Hilfe Michelangelos und anderer dazu zu bringen, daß er Sebastiano im Amt nachfolgte, und zugleich den Auftrag für das Grabmal Pauls III. († 1549) erhielt. In der Vita Michelangelos[3]) ergänzt Vasari den obigen Bericht. »Im Jahre 1549 starb Papst Paul III. Infolgedessen ließ der Kardinal Farnese nach der Wahl Papst Julius' III. für Papst Paul ein großes Grabmonument errichten und zwar gab er Fra Guglielmo den Auftrag dazu. Dieser ordnete an, es müßte im St. Peter unter den ersten Bogen der neuen Kirche, unter die Tribuna zu stehen kommen, wo es aber auf dem ebenen Boden der Kirche nur hinderlich war und tatsächlich nicht an seinem richtigen Platze stand. Und weil Michelangelo sehr treffend bemerkte, hier könne und dürfe es nicht stehen, so nahm ihm der Frate dies sehr übel auf, in der Meinung, Michelangelo täte es ihm nur aus Neid an. Dann aber sah er ein, daß jener recht gehabt und daß der Fehler auf seiner Seite gewesen, weil er die Gelegenheit wohl gehabt, aber trotzdem das Grabmal nicht ausgeführt habe, wie anderorts berichtet werden soll. Ich kann es bezeugen, weil ich mich im Jahre 1550 auf Befehl Papst Julius' III. nach Rom in seine Dienste begab, und um die Gesellschaft Michelangelos zu genießen, stellte ich mich einer solchen Aufforderung zufolge gern zur Verfügung. Michelangelo wünschte nun, daß das Grabmal in einer der Nischen aufgerichtet würde, wo heute die »Säule der Besessenen«[4]) (Colonna degli spiritati) steht, wo auch sein Platz war, und ich hatte mich dafür verwendet, daß sich Julius III. dazu entschloß,

3) ed. Milanesi VII. p. 225.

4) Die Säule gehörte einst zu den zwölf columnis vitineis, welche vor der Konfession von St. Peter standen und welche Kaiser Konstantin aus dem salomonischen Tempel hierher gebracht haben soll. »Earum autem uni tantam Christus Dominus adhaerendo, dum praedicabat, virtutem contactu ipso impressit, ut immundos illico spiritus, vel reprimeret, vel fugaret (Ciampini de sacris aedificiis a Constantino magno constructis synopsis historica. Sectio IV. p. 51).

in Übereinstimmung mit jenem Grabmal das seinige in der andern Nische aber von gleicher Art wie dasjenige Pauls III. errichten zu lassen. Der Frate, der dies falsch verstand, trug dann die Schuld, daß sein Grabmal nie vollendet wurde, und daß man dasjenige des andern Papstes überhaupt nicht errichtete; all dies hatte Michelangelo vorausgesagt.« Den Auftrag zum Grabmal Pauls III. erhielt della Porta vom Kardinal wohl im Frühjahr des Jahres 1550[5]); wie aus den schriftlichen Zeugnissen hervorgeht, sind Kommission und Künstler im folgenden Jahre vollauf beschäftigt. Im Jahre 1551 sandte Annibale Caro, der hervorragenden Anteil am Zustandekommen des Monumentes hatte, zwei Entwürfe an den Kardinal von Sta. Croce ein, und begleitete sie mit einem langen Schreiben, worin er beide erläutert und kritisiert; der Adressat möge zwischen beiden wählen[6]). Fra Guglielmo hatte damals sein Modell schon gebaut; denn Annibale Caro bemerkt zu der ersten Zeichnung: »Il colorito (disegno) è quello che rappresenta il modello fatto da fra Guglielmo e conferito (come egli dice) con Michelagnolo[7]). — Die andere Zeichnung, die nur in Aquarellfarben skizziert ist, stammt von einem tüchtigen Mann, der sich aber nichts daraus macht, mit Namen genannt zu werden, da er sich aus purer Bescheidenheit nicht in die Angelegenheit der andern mischen will, und der die Zeichnung deshalb nur auf Betreiben des Kardinals Farnese angefertigt hat.« Den ausführlichen Inhalt des Briefs hat Thode in Übersetzung wiedergegeben. Da dem Brief auch die Entwürfe beigegeben waren, so ist es begreiflich, daß jener nicht alle Teile des Grabmals gleichmäßig erörtert, sondern nur diejenigen, in denen beide Entwürfe voneinander abwichen, und wo dem Verfasser Verbesserungen notwendig schienen. Ein anderer mutmaßlicher Grund zu der Unvollständigkeit des Berichts ist aus dem Folgenden zu ersehen.

Der Entwurf Portas setzt ein Freigrab voraus. Ein großer Steinwürfel, ursprünglich von Porta und Michelangelo massiv gedacht, enthält die geräumige Grabkammer in Form eines kleinen Tempels, in welcher der »schöne« Sarkophag mit dem Leichnam steht. Da sich nämlich diese Grabkammer ohnehin nicht zum Schmuck mit Stukkaturen, Malereien und Mosaik eignete, verzichteten die Künstler anfangs darauf, überhaupt einen Eingang anzugeben; die Türe wurde erst nachträglich eingezeichnet, befriedigte aber trotzdem nicht. (Wie die Stelle zu deuten sei, sie habe nicht die Majestät, die dem Werke entspräche, und von der Architektur gefordert werde, insofern namentlich, als man von außen hinab — und von innen emporsteigt, ist zunächst nicht zu entscheiden.) Acht Termini vollziehen

5) H. Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance I. p. 450.

6) Bottari, Lettere pittoriche. Milano 1822. III. p. 211. Nr. XCVII.

7) Michelangelo, Kritische Untersuchungen. loc. cit.

die Vertikalgliederung. An den beiden Seitenfluchten steht je ein Sarkophag, der das abschließende Horizontalgesimse durchbricht. Über den Termini (Thode scheint mir mit der Übertragung in den Begriff »Pfeiler« nicht das Richtige getroffen zu haben), welche die Ecken bezeichnen, stehen Piedestale für andere Figuren, und diese Sockel werden von Kartuschen überschnitten, die »über die Architektur hinausgehen«. Caro spricht nur von due cartelle; nimmt man an, die Zeichnung habe nur den Aufriß des Grabmals gegeben und zwar die Front, so waren allerdings nur die zwei vorderen Eckkartuschen sichtbar. Vorgesehen waren, auf Grund eines noch zu Lebzeiten Papst Pauls III. geäußerten persönlichen Wunsches desselben, acht Allegorien, nämlich die vier Jahreszeiten und vier Kardinaltugenden. So der Bericht des Annibale Caro.

Dazu kommt eine Anzahl von ihm nicht erwähnter Bestandteile; abgesehen von den vier Bronzeputti an den vier Ecken mit den Kartuschen (s. o.) zeigte das Modell Geschichten und die Figuren der theologischen und Kardinaltugenden, die er schon alle für das Grabmal des Bischofs Solis angefertigt hatte; die Bekrönung des Ganzen sollte die Statue Pauls III. in Bronze sein »in atto di pace«.[8]) Das Nähere gibt zudem ein Brief des Annibale Caro an Marc'Antonio Elio da Capo d'Istria, Bischof von Pola, datiert den 5. August 1551[9]). Annibale Caro berichtet, die Entwürfe für das Paulsgrab seien an den Kardinal von Sta. Croce abgeschickt worden, damit dieser sich für einen derselben entschließe. Momentan stehe nur das Modell Fra Guglielmos zur Verfügung, und dieser habe die Zeichnungen, aus Furcht vor Plagiaten, nur sehr ungern herausgegeben, und es habe der ausdrücklichen Versicherung des Schreibers bedurft, der Kardinal hätte die Entwürfe nur zur Beratung mit den andern Mitgliedern der Kommission eingefordert. Darauf habe er (der Schreiber) vom Künstler auch noch mündliche Informationen über Maße und Gegenstände eingeholt, und die Sache stünde jetzt folgendermaßen. »All das, was zu machen ist, hat sich genau nach dem zu richten, was schon gemacht ist, und dies ist nämlich erstens eine Bronzebasis mit Geschichten, die der Frate für den toten Bischof Solis angefertigt, und welche der Papst noch bei seinen Lebzeiten gekauft, da er sie als seines Grabmals würdig erachtete. Diese ist $4^1/_2$ Palmen hoch, 13 Palmen

[8]) Vasari, ed. Milanesi VII, p. 546 f. Die erwähnten theologischen und Kardinaltugenden sind identisch mit denen, die Vasari schon als zum Grabmal des Bischofs Solis gehörig anführt; daß sie aber zum Paulsgrab verwendet werden sollten, ist ein Irrtum, der auf einer Verwechslung beruht und sich nur dadurch erklären läßt, daß Vasari die betreffende Vita erst lange nach den Vorbereitungen für den Grabmalsbau zusammenfaßte und sich dabei auf ungenaue mündliche Mitteilungen verließ. Daß sich seine Arbeitsweise übrigens keineswegs durch Sorgfältigkeit auszeichnet, ist eine allgemein bekannte Tatsache.

[9]) Vasari ed. Guglielmo della Valle. Siena. 1793. X. p. 331. Note.



breit, und 18 lang, und auf sie sollte, wie S. Heiligkeit noch selbst beschlossen, eine Bronzestatue gesetzt werden, wofür der Frate auf seinen Befehl das Modell machte. Hierauf wurde sie mit großen Unkosten angefertigt (im Modell) und nach der Gießerei ins Belvedere gebracht, und es kam auch das zum Guß nötige Metall von Genua an, und es besteht diese Statue aus einem Koloß, darstellend den Papst sitzend, mit der Gebärde des Friedensstifters, $15^1/_2$ Palmen hoch. Die beiden Sachen, welche schon so gut wie gemacht sind, können, wie vorauszusetzen ist, nicht mehr rückgängig gemacht werden, weil sie schon Hunderte von Scudi kosten und nach Fug und Recht dem Fra Guglielmo nicht aus den Händen gerissen werden dürfen. Es bleibt also nur übrig, darauf zu sinnen, wie man sie fertig bringt, und deshalb hat man zu berücksichtigen, daß ja noch ein alter sehr schöner Sarkophag vorhanden ist, den der Papst selbst zur Aufnahme seines Leichnams bestimmt hatte, und daß man schließlich die Marmorblöcke, die man zu diesem Zweck mit großen Unkosten von Carrara hat kommen lassen, nicht wegwerfen darf, nämlich 16 Stücke, von denen acht für Liegestatuen bezeichnet und zu diesem Zwecke schon abbozziert sind, vier derselben zehn Palmen hoch und die vier andern neun, während die acht andern Blöcke für die Termini bestimmt sind, von denen nachher die Rede sein wird. Dann wurden auch für die Ornamente viele buntfarbige Steinsorten mit großem Kostenaufwand gekauft, und dies ist das ganze Material für das Grabmal. Da ich Euch bezüglich des Aussehens von hier die Zeichnungen nicht schicken kann, so will ich Euch jetzt klar machen, auf wie viele Arten es bis jetzt dargestellt wurde.

Fra Guglielmo machte sein erstes Modell folgendermaßen: Er setzte die Statue und die obengenannte Basis auf acht Marmortermini samt dem übrigen architektonischen Zubehör, und auf die Seiten des »Vierecks«[10]) setzte er je einen Sarkophag mit je zwei Liegestatuen. An den Fronten des »Vierecks« brachte er je eine große Kartusche an (Cartellone), und über jeder zwei Liegestatuen, und so waren die Liegestatuen und die Zusammensetzung der Architektur aus Marmor, die Särge unterhalb der Statuen aus Bronze, und alles übrige setzte sich aus buntem Material zusammen. Das Viereck erhielt solche Dimensionen, daß im Innern ein Hohlraum wie eine Kapelle übrig blieb, in deren Mitte man den alten Sarkophag mit dem Leichnam des Papstes stellte, und hiervon hat der Kardinal das Holz-Modell gesehen.«

Beide Briefe Annibale Caros sprechen von einem fertigen Modell, beide sind im Jahre 1551 geschrieben, nun bleibt aber die Frage offen, ob sich beide mit demselben Zustand des Grabmalentwurfs beschäftigen, d. h.

[10]) Der Ausdruck im Text lautet quadro.

absolut gleichzeitig sind, ob der erst zitierte früher oder später anzusetzen ist als der vom August datierte, ob dieses eventuelle Zeitintervall einen Fortschritt in der Angelegenheit bedeutet, und welchen.

Im erstgenannten Brief erläutert Caro dem Kardinal von Sta. Croce eine Kopie des Modells Guglielmos, woraus resultiert, daß der Kardinal das Modell noch nicht gesehen habe, während er im zweiten Brief als mit der Angelegenheit vollauf beschäftigt erwähnt wird. Der erstgenannte Brief verschweigt den oberen Teil des Grabmals völlig, er sagt nichts von der reliefierten Bronzebasis und nichts von der Paulsstatue; über die Liegefiguren ist man vollends unschlüssig: acht Statuen hatte der Papst gewünscht, sie sind auf dem anderen Blatte, dem des Anonymus, verzeichnet; nun wünscht aber Caro, nachdem er auch die Meinung des Bischofs von Spoleto gehört, daß die Jahreszeiten durch andere Allegorien mehr lehrhaften Charakters ersetzt würden, für den Fall, daß man dem Entwurf des Anonymus zufolge acht Statuen anbringen wolle. Entscheidend für die Frage der Zeitfolge ist vollends folgende Stelle: »Um aber zu einem festen Entschluß bezüglich der Statuen zu gelangen, muß erst die Form der Architektur, in welcher sie verteilt werden soll, bestimmt sein.« Man berücksichtigt immer noch den Entwurf des Anonymus. »Der andere Entwurf scheint allem gerecht zu werden und nicht viel mehr zu kosten, obgleich er vier Statuen mehr enthält, es gehen die acht Termini ab, welche in jener ersten Zeichnung (Portas) sind. Euer Hochwürden hat zu entscheiden, welcher von beiden feineres Verständnis zeigt, und zu sagen, welche weitern Wünsche sie hat. — Sollte der zweite Entwurf gefallen, so hieße es an vier weitere Statuen denken, die hinzukommen, und an ihre Darstellungsweise, wozu später noch Zeit ist.« In demselben Brief findet Annibale Caro die Sarkophage außen an den Längsseiten überflüssig, und bemerkt, es mißfalle, daß sie das Gesims durchschneiden, ebenso hat er an den Eckkartuschen Aussetzungen zu machen. Letztere beiden Punkte werden im zweiten Brief nicht mehr berührt, Porta muß also das Modell, das ja Caro selbst in Ermangelung der Skizzen beschreibt, korrigiert und zugleich fertig ausgebaut haben; ein zweites kommt hier nicht in Frage, denn Annibale Caro sagt ausdrücklich: »il primo modello«. Das Modell zeigt aber noch die zwei Sarkophage außen. Caro schreibt nun an Pola (Brief vom 5. August 1551): »Der Kardinal hat das Holzmodell besichtigt und dann gefunden, man könnte es noch verbessern; da nämlich für das Grabmal nur ein Leichnam da sei, so schienen zwei Sarkophage außen und einer drinnen überflüssig. Da ferner der (eigentliche) Sarkophag sehr schön und der Raum der Kapelle weit ist, wie ich schon gesagt, wünschte man, nicht nur einen Eingang dazu, sondern auch Schmuck in Form von Malerei und Mosaik. Und auf diesem Entwurf (es ist wohl das Modell damit gemeint) war kein Platz für den Eingang,



und obschon man es sich auf alle Arten überlegte, wie es zu machen wäre, ließ er sich nur schlecht anbringen.«

Offenbar konnte man sich über die verschiedenen Fragen nicht einigen. Auf Veranlassung Caros fertigte nun Paciotto einen eigenen Entwurf an, der allgemein gefiel. Davon macht jener in demselben Brief an den Bischof von Pola Mitteilung. »Mit einer andern Architekturordnung setzte er den ganzen bronzenen Bestandteil auf gewisse Doppelpilaster, und an jeder Fronte brachte er eine vergitterte Türe an, so daß man den Sarkophag und den Schmuck in der Kapelle drinnen sehen konnte. Außen an den Seiten nahm er die Sarkophage weg, und setzte an deren Stelle Würfel (d. h. würfelförmige Steinpostamente) mit ihren Leuchtern und mit zwei »aufgestützten« (Liege-)Statuen auf einem jeden dieser Würfel, und an jeder Ecke des Vierecks stellte er vor die Pilaster auf zwei Piedestale eine aufrechte Statue.« Caro berichtet weiter, Porta habe, aus Furcht, der Auftrag könnte ihm entrissen werden, erklärt, an seinem Modell alle Mängel verbessern zu können, was wieder zu langen Verhandlungen zwischen den beteiligten Kardinälen Anlaß gab, ohne daß je etwas beschlossen worden wäre, »weil jemand ist, der nicht will, daß das Werk vorwärts geht, und dadurch immer neue Entwürfe nährt und die Platzfrage in Zweifel zieht«.

Bis zum August 1551 war also folgendes geschehen. Nachdem Guglielmo della Porta in der ersten Hälfte des Jahres 1550 den Auftrag erhalten, hatte er sich sofort mit Michelangelo beraten und unter Berücksichtigung schon vorhandener Grabmalsrequisiten und der persönlichen Wünsche Pauls III. das Modell gebaut, davon eine Kopie angefertigt, welche durch Vermittelung des Annibale Caro an den Kardinal von Sta. Croce gelangte, gleichzeitig mit dem Entwurf des Anonymus; dies geschah im Jahre 1551, aber man war sich noch gar nicht über alle Punkte klar. Jedenfalls sollte es ein Freibau mit einem Hohlraum für den Sarkophag und mit Statuen werden. Porta sah eine Gliederung mit Termini vor, ähnlich dem Juliusgrab Michelangelos; er brachte an den beiden Längsseiten Sarkophage an, bekrönte die Ecken mit Statuen und Kartuschen und dachte sich als Statuenschmuck vier Allegorien, wobei aber nicht gesagt wird, ob liegende oder stehende. Der obere Teil stand von vornherein fest: es war die reliefierte Bronzebasis vom Solisgrab und die Statue Pauls III., wie es der Verstorbene gewünscht hatte.

Der Entwurf des Anonymus wich insofern von demjenigen Portas ab, als die Termini in Wegfall kamen, die Zahl der Statuen dagegen acht statt vier betrug; er hatte sich nämlich genau an des Papstes Wunsch bezüglich Art und Zahl der Allegorien gehalten. Die seitlichen Sarkophage und Kartuschen waren besser komponiert, das übrige offenbar übereinstimmend.

Wie aus dem Inhalt des zweiten Briefs Caros hervorgeht, muß der erste an den Anfang des Jahres 1551 gesetzt werden. Offenbar entschloß man sich recht bald für eine bestimmte Form, man ließ die Blöcke aus Carrara kommen und schon abbozzieren. Das Modell Portas war verbessert, vielleicht ausgebaut worden und präsentierte sich folgendermaßen: Die Statue des Papstes und die Basis ruhen auf dem großen viereckigen Grabbau, den acht Termini gliedern; ein Hohlraum im Innern enthält als Grabkapelle den Sarkophag mit dem Leichnam; an den Längswänden steht je ein Bronzesarg mit je zwei Liegestatuen; an den beiden Fronten befindet sich je eine große Kartusche und je zwei Liegestatuen. Die Kartuschen, etwaige bekrönende Eckfiguren, Inkrustationen bestehen aus farbigem Material, das laut Angabe in reichlichem Maße zur Verwendung kommen sollte. Ein Freibau mit acht Liegefiguren, je zwei mit einem Sarkophag und je zwei mit einer Kartusche gruppiert; eine Grabkapelle; acht Termini; eine reliefierte Bronzebasis; eine bekrönende Statue des Papstes. Wie vierlerlei Bestandteile sind hier vereinigt! Der Freibau, dessen Wände Termini gliedern, und der einen Hohlraum für den Sarkophag enthält, läßt in erster Linie an den frühesten Entwurf des Juliusgrabmals Michelangelos denken, was sich bestätigt, wenn man aus der von Annibale Caro an den Kardinal abgeschickten Zeichnung Portas die Eckfiguren auf Piedestalen auch hier ergänzt. Michelangelo dachte sich zwei Zugänge zur Grabkapelle, die nach Art eines Tempels gebildet war, in ovaler Form, und in deren Mitte der Sarkophag stand, in dem der Leichnam des Papstes beigesetzt werden sollte. Man tadelte an Portas Entwurf und Modell, daß keine Eingänge vorhanden waren, und als man sie anbringen wollte, konnte es nicht in befriedigender Weise geschehen, weil das Grabmal nicht einheitlich konzipiert war. Auch der obere Abschluß des Paulsgrabes erinnert an den ersten Entwurf für das Juliusgrab, von dem Condivi sagt, er habe den ganzen Bau »so emporsteigend« in einer Plattform endigen lassen, was Vasari in der zweiten Ausgabe seiner Vita weiter ausführt: »Oberhalb des Gesimses stieg der Bau empor, stufenweise sich verjüngend mit einem Fries von Bronzedarstellungen und anderen Figuren und Platten und Ornamenten ringsum.« (Übersetzung von Thode, Kritische Untersuchungen. I. S. 165.) Im wesentlichen stimmt Portas Modell damit überein, nur mag, da es sich nur um eine Basis, nicht einen Stufenbau handelte, das Aussehen des oberen Teils noch mehr an das Grabmal Sixtus' IV. erinnert haben.

Seitlich waren Sarkophage angebracht, ähnlich wie an den ersten Entwürfen für die Medicigräber, die in einem Freibau[11]) vereinigt werden sollten; das Maßgebende aber sind natürlich die mit ihnen komponierten Liege-

---

[11]) Vgl. Fritz Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals. Taf. XXXII, Fig. 1.



figuren. Solche aber über einer Kartusche zu gruppieren, war ein Verlegenheitsmittel, und diese Frontgruppen können es allein gewesen sein, die eine glückliche Anbringung der Eingänge zur Grabkapelle verhinderten. Beim Juliusgrab war Marmor und Bronze zusammen verwendet worden; jedenfalls aber sind unter den für das Paulsgrab angekauften »mischij« farbige Steinsorten zu verstehen, deren Verwendung in der Folgezeit ja die Regel wurde. Die Statue, welche den ganzen Aufbau zu bekrönen hatte, war die erste dieser Art; in die Nische hatte sie Michelangelo eingeführt. Die Auffassung als Triumphalstatue, die Verwendung der seit dem Mittelalter gebräuchlichen Porträtstatuen von Päpsten als bekrönenden Abschluß eines groß gedachten Grabbaus, war wohl der Gedanke Pauls III. selbst gewesen.

Für die Bronzestatue hatte della Porta das Modell gemacht, Genua das Metall geschickt, und in der Gießhütte im Belvedere sollte der Guß vor sich gehen; aus den folgenden Zeilen von Caros zweiten Brief ist nun zu entnehmen, daß er noch bevorsteht.

Vor dem August 1551 war das Modell fertig, die Marmorblöcke vollzählig da und schon abbozziert, der Guß der Papststatue vorbereitet, und man könnte meinen, die Sache käme rasch zu Ende. Da trat aber, wie Annibale Caro dem Bischof von Pola berichtet, Michelangelo dazwischen (s. o.) und bringt die Arbeit, lediglich der Platzfrage wegen, ins Stocken. »Er riet diesen Kardinälen, welche sich über Einzelheiten nicht einigen konnten, daß nur eine Nische gemacht würde, um diese Statue aus Bronze mit ihrer Inschrift hineinzustellen, und nichts anderes, damit sie als ein giudice di Campidoglio[12]) erscheine. Das hieß allerdings, das große, mit seiner eigenen Hülfe vorbereitete Projekt Portas völlig umstürzen; offenbar hatte ihn dessen Hartnäckigkeit bezüglich der Platzfrage erbittert, und er wollte der Sache rasch ein Ende machen. Soviel wenigstens gelang ihm, daß er die Angelegenheit neuerdings ins Stocken brachte. Annibale Caro benützte die Pause und die Unschlüssigkeit der Kardinäle, um seinerseits einen Vorschlag zu machen. »Das, was meines Erachtens mehr als alles andere gefallen dürfte, wäre das, daß die Statue und die Basis nicht mehr auf den ganzen Bau gesetzt würde, der ja doch so hoch ist, sondern nur auf einen Teil des Marmors und der bunten Steine, der sich nicht höher über den Fußboden erheben sollte, als es brauchte, um der Statue Raum zu schaffen (wohl so zu verstehen: nicht mehr als die Höhe der Statue selbst beträgt), und da es euch ja doch nicht gelingt, Raum für die Kapelle und für den Sarkophag zu schaffen, so werdet ihr auch keine Eingänge und Ge-

---

[12]) Das Grabmal Urbans VII. besteht nur aus Postament und Statue. (Sta. Maria sopra Minerva.)

simse mehr anbringen müssen, und man wird den Platz für das Grabmal viel leichter finden, weil nur seine Höhe Bedenken erweckt, es im St. Peter aufzurichten«.

Annibale Caro schlägt also vor, den großen Freibau mit Grabkapelle, Termini, Sarkophagen und Liegefiguren auf ein massives Postament aus Marmor und andere Teile aus buntem Stein zu reduzieren; von den Liegestatuen sagt er nichts; aus dem folgenden geht aber hervor, daß er sie beibehalten will, und zwar in der Vollzahl von acht. Was er dem Bischof Pola mitteilt, ist kein angeführtes Projekt, sondern nur ein Gedanke, den er bei dieser Gelegenheit äußert, weil er sich ja doch einmal so eingehend mit der Sache beschäftigt. »Überlegt euch all diese Punkte, fährt Annibale Caro fort; der Kardinal mag sich mit diesen Herren darüber beraten und sie auswählen lassen, dann aber sich zum Besten in beiderlei Hinsicht entschließen und Befehl geben, daß die Arbeit fertig werde, damit nicht noch die Bosheit der Leute ein so schönes Werk verhindere. — Wenn ihr die Zeichnungen haben wollt, so könnt ihr auf alle Fälle darum zum Kardinal von Sta. Croce schicken; an den ich überdies noch eine Weisung bezüglich dessen, was es zu dieser Zeit noch alles braucht, gesandt habe, und es wird gut sein, wenn ihr ihn außer den Zeichnungen auch darum ansucht; denn es gibt auch noch irgendwelche anderen Erwägungen darüber, deren ich mich nicht entsinne, aber speziell über die historische Darstellung, über die schon viel hin und her geredet worden ist. Noch zu Lebzeiten des Papstes beschloß man, an den beiden Längsseiten je zwei (Statuen), nämlich die Gerechtigkeit und die Klugheit, den Frieden und den Überfluß, und an den Schmalseiten die vier Jahreszeiten anzubringen, welch letztere mir nie gefallen haben, da sie keine kirchlichen oder belehrenden Gegenstände bilden, und an ihrer Stelle wurden vier andere ausgemacht[13]), und das sind die Religion und die Beständigkeit, und zwei andere, an die ich mich nicht erinnere: und alle diese habe ich beschrieben, wie die Alten sie darstellten[14]). Auch dies könnt ihr beim Kardinal von Sta. Croce erfragen, da ich jetzt nicht finden kann, wo die Beschreibungen bei mir sein möchten. Nun, bis daß die Komposition und die Statuen beschlossene Sache sind, und da ja die Kolossalstatue und die Basis bereits feststehen, und da ferner die ganze Ausgabe dafür geleistet ist, und weil schließlich die Gießform und das Metall in Ordnung sind, wird es gut sein, wenn der Kardinal dem Frate den Auftrag zum Guß erteilen läßt; denn mir scheint, ich sehe voraus, daß ihm irgend ein unglücklicher Zufall noch dieses Metall aus den Händen reißt. Aber jetzt genug davon«.

---

[13]) Vgl. den Schluß des Briefs an den Kardinal von Sta. Croce.

[14]) Annibale Caro an M. Fulvio Orsino. Bottari Lettere pittoriche V. p. 279 ff. Nr. XCIV.

Der Guß der Papststatue kann also erst im Herbst des Jahres 1551 vor sich gehen. Man denkt an acht Allegorien, trotz der reduzierten Architektur, ein Punkt, den sich Annibale Caro in diesem Briefe offenbar noch nicht überlegt hat. Über ein historisches Relief wird noch disputiert; es kann sich nur um die Ergänzung des Reliefschmucks der Bronzebasis handeln. Bis gegen Ende des Jahres 1553 machte die Grabmalsangelegenheit erfreuliche Fortschritte; am 25. November dieses Jahres schrieb Annibale Caro an den Kardinal Farnese[15]), es hätte zwar jemand versucht, die Ausgaben für das Monument zu hintertreiben, und wäre mit immer neuen Vorwänden dazwischengetreten, es sei aber dem Bischof von Pola, sobald er den wahren Grund erkannt habe, gelungen, jene Künste zu vereiteln, und mit Einwilligung der Kardinäle Sta. Croce und Sta. Fiora habe man an Fra Guglielmo della Porta die Bezahlung für die Statuen und an Giovanni Angelo diejenige für das Architektonische entrichtet, nachdem Messer Curtio mit ihm wegen des Preises dafür übereingekommen sei[16]). Fra Guglielmo habe zudem eine Statue schon ziemlich fertig gemacht, welche die allgemeine Bewunderung errege, weil er sie nicht, wie es die andern tun, zuerst abbozziert, sondern die Glieder fertig aus dem Marmor herausarbeite, so daß man meinen könnte, eine nackte Frau käme aus dem Schnee heraus. Bis jetzt seien Carpi, Crispo und St. Angelo und viele andere Herren dort gewesen, um sie zu besichtigen, und ohne Zweifel werde man innerhalb Jahresfrist mehr als die Hälfte fertig sehen. Die bronzene Papststatue sei ganz fertig und sehr schön. Den Platz für das Grabmal hätte der Kardinal von Sta. Croce zusammen mit Michelangelo ausgesucht, nämlich die Kapelle des Königs (von Frankreich)[17]), zur linken Hand, wobei nach ihrem Plan dem Paulsgrab gegenüber dasjenige eines anderen Papstes zu errichten sei. Der Bischof von Pola habe die Arbeit wiederholt besichtigt und werde dem Adressaten darüber Bericht erstatten.

Die Tatsache, daß sich von 1551 ab Annibale Caro im Auftrag des Kardinals Farnese in nachdrücklicher Weise der Sache angenommen, bestätigt Vasari[18]). Sein Bericht kann jedoch nicht gleichzeitig abgefaßt sein, denn er trennt die Bestandteile, die vom Solisgrab übernommen wurden, und diejenigen, welche neu hinzukamen, nicht. Die Bronzestatue sah er

---

[15]) Vasari, ed. della Valle. X. p. 335. Note.

[16]) Auch hier gebraucht Caro den Ausdruck quadro. Gemeint kann nur der viereckige Steinwürfel sein, auf dem die Papststatue thronen soll.

[17]) Gemeint ist der südliche Kreuzarm von St. Peter; dieser nimmt den Raum der alten französischen oder Petronillakapelle ein; Ciampini sagt darüber: tota Ecclesia B. Petronillae solo aequata, in nova Basilica inclusa fuit, fornicibusque pavimentum eiusdem Basilicae sustinentibus concamerata, et Christifidelium sepulcris addicta. (Ciampini, De sacris aedificiis p. 89. Nr. 162 und 163).

[18]) ed. Milanesi VII. p. 546.

schon vollendet und unter den ersten Bogen, welche die Tribuna von St. Peter tragen[19]), aufgerichtet. Nach Portas Zeichnung handelte es sich um ein Freigrab, und zu diesem sollten vier Marmorfiguren kommen, schön ausgedacht »secondo che gli fu ordinato da messer Annibale Caro, che ebbe di ciò la cura dal papa e dal cardinale Farnese«. Er macht namhaft die Justitia, Prudentia, Abundantia und die Pax, und außerdem eine historische Darstellung, rein aus Metall, und nach Anweisung des erwähnten Caro mit zwei Flußgöttern, von denen der eine einen See, der andere einen Fluß darstellte, die sich beide im farnesischen Staat befanden. Dazu kam noch »un monte pieno di gigli con l'arco vergine« (Iris). Die historische Darstellung ist wohl identisch mit derjenigen, von welcher Annibale Caro dem Bischof von Pola berichtet, daß schon viel darüber diskutiert worden sei, die Flußgötter dagegen sind eine neue, aber völlig zeitgemäße Zutat. Auf Annibale Caros Rat hin war aber die Zahl der Allegorien auf die Hälfte reduziert worden; dies wird in der langen Zwischenzeit der Jahre 1552 und 1553 stattgefunden haben, denn wenn Caro am 25. November 1553 na den Kardinal Farnese schreibt, Fra Guglielmo habe eine der Siegesstatuen fast vollendet, und innerhalb Jahresfrist werde mehr als die Hälfte fertig sein, so ist dies nur bei einer beschränkten Zahl von Figuren möglich, um so mehr als ja der Schreiber des Briefes ausdrücklich bemerkt, der Künstler mache keinen Abbozzo, sondern er hole die Statuen fertig aus dem Blocke heraus. Wenn er aber früher bemerkte, die Marmorblöcke für Statuen und Termini seien abbozziert, so läßt sich der Widerspruch zwischen beiden Aussagen nur so lösen, daß die Blöcke ungefähr im nötigen Umfang behauen waren, also doch ein ganz rudimentärer Abbozzo bestand, denn in einem Brief des Jahres 1554 (s. u.) berichtet Caro sodann, die zweite Statue sei abbozziert, die Blöcke für die zwei andern in die Werkstätte geschafft; Guglielmo machte also, wie es übrigens unerläßlich notwendig ist, einen Abbozzo für seine Statuen, nur führte er ihn nicht so weit aus, wie es die anderen Künstler taten, sondern ging von einer gewissen rudimentären Stufe sogleich zur Ausführung aller Details über.

Der erwähnte Brief des Jahres 1554[20]), datiert vom 6. April und wieder an den Bischof von Pola gerichtet, beschreibt ein vorgeschrittenes Stadium der Angelegenheit. Die erste Statue ist fast vollendet, die zweite abbozziert, die Blöcke für die dritte und vierte sind in die Werkstätte geschafft, und das große Viereck, d. h. das Postament mit Sockel wird mit solchem Eifer fortgeführt, wie damals, als der Adressat abreiste. Die bunten Steinsorten werden zersägt »con furia« und innerhalb zwei oder drei Mo-

[19]) Gemeint sind damit die südlichen Gurtbogen.

[20]) Vasari, ed. della Valle. X. p. 336. Note.



naten muß man soweit sein, die Fundamente zu legen. Bald hernach wird Vasari das Werk gesehen haben: die Papststatue ist aufgestellt, die Liegestatuen und die Bronzebasis aber noch nicht; er schließt seinen Bericht über das Grabmal mit der Bemerkung: »ma il tutto non fu poi messo in opera per le cagioni che si son dette nella Vita di Michelangelo«[21]). Damit stimmt auch der Schluß von Annibale Caros Brief von 1554 überein. Man hofft, innerhalb zwei oder drei Monaten die Fundamente für das Grabmal legen zu können und unterdessen Zeit zu gewinnen, die neuen Schwierigkeiten zu besiegen, die Michelangelo, der widerwärtige Störefried, voraussichtlich bereite. Der Adressat habe gut getan, die Hoffnungen Fra Guglielmos zu bestärken, damit er »sein Rößlein antreibe«.

Michelangelo suchte mit allen Mitteln das Zustandekommen des Freigrabes zu verhindern, offenbar weil er es als Hindernis und Raumstörung betrachtete. Im Jahre 1553 hatte er mit dem Kardinal von Sta. Croce den Platz ausgemacht; es handelte sich um die Nische des südöstlichen Kuppelpfeilers, in der heute der heil. Andreas des Duquesnoy steht; denn der Brief besagt: in der Kapelle des Königs, beim Eingang zur l. Hand, wo dann gegenüber ein anderes Grabmal errichtet werden sollte (s. u.). Vasari sah die Paulsstatue »unter den ersten Bogen, welche die Kuppel tragen«, aufgestellt, also offenbar frei. Daß nun Fra Guglielmo und mit ihm die Kommission nicht vom Freigrab mit den vier allegorischen Liegestatuen abzubringen waren, verursachte Michelangelos Erbitterung. Vasari gibt aber die Schuld natürlich dem Guglielmo della Porta (s. o.).

Solange Michelangelo lebte, und bis Vasari seine Viten vollendet hatte, blieb die Sache liegen. Wann sie aber wieder in Fluß kam, ist gegenwärtig in Ermangelung der nötigen Dokumente nicht genau festzustellen. Ciampini[22]), der am Ende des 17. Jahrhunderts seine Beschreibung der mittelalterlichen Denkmäler Roms verfertigte, erwähnt ein vollendetes Grabmal für Paul III. bei Anlaß der Wand, die der genannte Papst hatte errichten lassen, bis die Fassade der Peterskirche vollendet wäre. Sie fiel erst 1615, als Madernas Langhaus fertig war. »Kehren wir zu der oben erwähnten großen Wand zurück, die von Paul III. gebaut wurde und in der in einem primitiven seitlichen Grab der Leichnam dieses Pontifex so lange lag, bis auf Veranlassung und aus den Mitteln des Kardinals Alexander Farnese, Bischofs von Ostia, der heil. römischen Kirche Kardinal und Vizecancellarius und der Vatikanischen Basilika Archipresbyter und Nepoten des Papstes, ein herrliches Grabmal mit einem Schmuck von bronzenen und marmornen Statuen gebaut war, das heute in der Tribune der Basilika, auf der Evangelienseite des Altars, der sich unter der Kathedra befindet, zu sehen ist«.

[21]) ed. Milanesi VII. p. 548.

[22]) de sacris aedificiis p. 63.

In Vasaris Werk konnte das vollendete Grabmal nicht mehr aufgenommen werden; daß der Ausbau wirklich stattfand, dafür ist Jacomo Grimaldi[23]) Gewährsmann, dessen Sammelwerke für die römische Kunstgeschichte unschätzbaren Wert besitzen. Seit 1581 in Rom ansässig, stieg er unter Paul V. bis zur Würde des Archivars des Vatikans empor, und schloß seine Sammelwerke um 1620 ab. Somit sah er noch vieles und konnte vieles wenigstens im Bilde festhalten, womit noch zu seinen Lebzeiten und später mehr oder minder gründlich aufgeräumt wurde. Ihm verdankt die Wissenschaft die Kenntnis der weiteren Geschichte des Paulsgrabes, die im Codex Vatic. Barber. lat. 2733 aufgezeichnet ist.[24])

»Dieses herrliche Grabmal wurde vor der Gregorianischen Kapelle mitten im Kirchenschiff, auf allen Seiten isoliert, aufgestellt, und zwar auf einem großen Sockel, und die Marmorstatuen wurden unterhalb der Kolossalstatue Pauls je zwei vorn und je zwei hinten placiert; da das Grabmal aber in der Kirche ein Hindernis bedeutete, so wurde man anderer Meinung und stellte es am gegenwärtigen Orte auf.«

Als Freigrab wurde es also trotzdem später noch errichtet, nur suchte man ihm einen andern Platz aus, in der Meinung, es sei dort weniger hinderlich als zwischen zwei Kuppelpfeilern. Zu Füßen des Papstes wurden, ohne Sarkophage, die Allegorien angebracht, wobei natürlich wegen der Vierzahl ein unangenehmer Zwiespalt unvermeidlich war.

»Pauls III. Leichnam war in einem seitlichen Grabmal hinter der Orgel bestattet worden, wurde aber unter Gregor XIII. in ein prachtvolles Mausoleum übertragen.« Stand nun das Monument zur Zeit der Überführung der Leiche noch vor der Gregorianischen Kapelle oder war es schon an den neuen Ort versetzt worden? Es ist das letztere anzunehmen, denn die unmittelbar an jene Notiz Grimaldis anschließende Beschreibung des Grabmals erwähnt es bereits am neuen Orte; daß es einmal vor der Gregorianischen Kapelle gestanden, erwähnt Grimaldi erst ganz am Schluß seiner Ausführungen, gleich als ob er sich erst nachträglich daran erinnerte und die Tatsache erst durch nachträgliche Mitteilung anderer erfahren hätte. Während oder vor Gregors XIII. Regierung wurde also das Monument zum erstenmal vollständig zusammengesetzt und vor der Gregorianischen

[23]) H. Grisar, Die alte Peterskirche zu Rom. Römische Quartalschrift IX. p. 266 ff. Recherches sur l'œuvre archéologique de Jacques Grimaldi, ancien archiviste de la Basilique du Vatican, par Eugène Muentz. Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes e de Rome; fasc. 1. 1877. p. 225 ff. Publiz. als Analecta zu »Étude sur le liber pontificalis« par M. l'abbé L. Duchesne.

[24]) Der Verfasser, der leider den Kodex selbst zu konsultieren nicht Gelegenheit fand, verdankt die Abschrift der betreffenden Stelle Herrn Dr. Kreplin, Volontärassistenten am preußischen historischen Institut in Rom und die Kollationierung derselben Herrn Prof. Dr. C. Schellhass in Rom.



Kapelle aufgestellt, dann aber »in loculamento apsidiato magnae parastatae summae Tholi e regione Maioris altaris«, in einer runden Nische eines der großen Kuppelpfeiler außerhalb des Gebietes des Hochaltars, d. h. in seinem Umkreis, aufgerichtet. Somit hat sich die Notiz Ciampinis, der Leichnam Pauls III. sei erst bei der Niederlegung jener Abschlußwand, also 1615, in das Grabmal übertragen worden, als unrichtig erwiesen, ebenso die Ansicht, er sei in das heutige Grabmal übertragen worden. Dagegen erteilt er genauen Aufschluß darüber, in welchen der vier Kuppelpfeiler das Grabmal zu stehen kam[25]), nämlich in den südöstlichen, und zwar in die Nische, welche heute, wie oben gesagt wurde, der heil. Andreas des Duquesnoy füllt. »Inter hoc et supra memoratum Altare Sti Martialis, ubi nunc una ex magnis quatuor parastatis est, quae tholum sustentant, prima videlicet, quae ad sinistrum latus ingredientibus occurrit, in absidula, seu loculamento in quo ad praesens est simulacrum S. Andreae, inibi eximium marmoreum, deauratumque erat sepulcrum, cujus locum numerus 53[26]) indicat, cum Statua aenea Pauli III. Pont. Max. quod postea Urbani VIII. jussu ad absidem majorem, idemque sinistrum latus, ut modo visitur, translatum fuit.« Die erwähnte Nummer 53 bezeichnet nun auf dem von Ciampini beigegebenen Übersichtsplan der alten Basilika mit den Umrissen des neuen Zentralbaus genau die Stelle der Andreasnische. Diese hatte auch Michelangelo für das reduzierte Grabmal vorgesehen, und für dasjenige Julius' III. war demnach die Veronika-Nische bestimmt.

Die abermalige Versetzung des Paulsgrabes fand im Jahre 1628, also einige Jahre nach Grimaldis Tod (1623) statt; wenn er also das Monument in der Nische des südöstlichen Kuppelpfeilers beschreibt, so beruhen seine Aussagen auf Autopsie, und dem entspricht auch die Ausführlichkeit der Schilderung[27]). Kardinal Alexander Farnese, der Nepot Pauls III. und Archipresbyter von St. Peter trug die Sorge und die Kosten dafür. Fünf herrliche Statuen bilden den Schmuck, vier davon sind aus Marmor und zwei stellen Kardinaltugenden dar. Die Klugheit allein ist alt aufgefaßt, mit einem Spiegel und einem Buch, auf dem man den Namen des Bildhauers: Gulielmus della Porta Mediolanensis faciebat, lesen kann. Die drei übrigen sind alle junge Frauen, und die Gerechtigkeit ist ganz nackt mit den Konsularfaszen, eine symbolische Ermahnung an die Richter, sie sollten nur an das Recht, das sie zu sprechen hätten, denken, und von Leidenschaft frei sein. Aber da sich dies für einen heiligen Ort sehr profan ausnahm, befahl Clemens VIII. bei einem Besuch in der Peterskirche, Brust und Unterleib der Statue mit einer metallenen Verhüllung zu decken. Die Statue

[25]) op. cit. p. 662. Nr. 53.
[26]) Auf dem Plan von St. Peter, ib. Taf. VII.
[27]) op. cit. fol. 341v

Pauls III., welche auch der Koloß genannt werden könnte, sitzt, mit dem päpstlichen Mantel bekleidet, und mit entblößtem Haupt zu oberst auf dem Grabmal und ist ganz aus Erz. Das marmorne Grabmal selbst besteht aus verschiedenartigen Steinen. Ganz in der Art der Plattform eines großen Grabmals wird es ringsum durch Gesimse, Stufen, historische Darstellungen in Flachrelief, eherne Statuen von kleinen Engeln oder Knaben geschmückt, und unten liegen die Figuren von Gerechtigkeit und Klugheit ausgestreckt. Unmittelbar[28]) zu Füßen der Papstfigur befindet sich ein großer schwarzer Stein mit der Namensinschrift in goldenen Buchstaben. Unter der Statue liegt der Leichnam (im Monument drin) in einem großen länglichen, gut erhaltenen Sarkophag aus schwarzem lydischem Marmor bestattet, der im Jahre 1544 gefunden wurde, und zwar, wie Alpharanus versichert, mit dem Leichnam der Kaiserin Maria, der Gattin des Honorius[29]). Der Sarkophag, nicht viel über menschliche Größe, stand in einem andern von 14 Palmen drin, und damals soll Paul III. von dem herrlichen Sarkophag gesagt haben: »Er wird einmal zur Aufnahme unseres Leichnams dienen.« Als Nachtrag erwähnt Grimaldi[30]) noch die vier historischen Darstellungen in Bronzerelief, deren Wahl auf Fulvius Ursinus oder Annibale Caro zurückgehen mögen. Die Rundung und Wölbung der Nische, in der das Grabmal steht, sind mit vergoldeten Stuckfiguren und den Einhörnern, dem Wahrzeichen der farnesischen Familie geschmückt, und am Scheitel befinden sich die Wappen Pauls III. aus Marmor und mit Inkrustationen — et aliae due statuae stratae sedentes supradictae. Wie ist diese Stelle zu deuten? Am Rande links von fol. 341v, wo die Beschreibung des Ganzen beginnt, bemerkt Grimaldi, wohl als Nachtrag: »Von diesen vier Marmorstatuen da, befinden sich zwei unten, nämlich Gerechtigkeit und Klugheit, zwei oben, Liebe und Überfluß. Liebe und Klugheit sind als alte Frauen[31]), Gerechtigkeit und Überfluß jung und sehr schön dargestellt. Die Justitia hält die fasces consulares, die Abundantia trägt das Füllhorn und den Ährenkranz.« Man wird diese Stelle nur so deuten können, daß sich die beiden ersteren Allegorien fast zu ebener Erde, die beiden andern etwas höher auf einem Sockel befunden haben, aber alle vier an der Fronte, denn eine rückwärtige Aufstellung war bei einem Nischengrab selbstredend ausgeschlossen. Befriedigend konnte die Komposition keinesfalls gewirkt haben,

---

[28]) fol. 342r.

[29]) Von Grimaldi wird auf fol. 56 verwiesen.

[30]) fol. 469 und 470.

[31]) Auffallend ist der Widerspruch in der Beschreibung der Statuen. Im Text werden drei junge und eine alte Frau genannt, in der Randbemerkung zwei junge und zwei alte. Diese Randbemerkung ist aber Nachtrag und in Bezug auf die Gestalt der Allegorien vielleicht eine Korrektur, eine Frage, die sich durch Autopsie entscheiden läßt.

denn alle Teile, die für ein Freigrab berechnet waren, mußten sich der Aufstellung in einer Nische anbequemen. Zwei der Liegefiguren wurden überflüssig, und von den viel gepriesenen Reliefs der »Basis« war eines überhaupt nicht mehr, zwei andere nur noch mit Mühe zu sehen. Es liegt daher nahe zu glauben, Grimaldi habe das Grabmal noch als Freibau gesehen, wo er alle Einzelheiten bequem studieren konnte. Dann müßte die Versetzung in die Pfeilernische und die Translation in den letzten Regierungsjahren Gregors XIII. stattgefunden haben, nämlich zwischen 1581, in welchem Jahre Grimaldi in Rom eintrifft und 1585, dem Todesjahr des Papstes; nur kraft persönlicher Erlaubnis desselben hatte die Exhumation und Translation der Leiche Pauls III. stattfinden dürfen. Nachdem der Sarkophag im neuen Monument beigesetzt war, erhielt er einen neuen Verschluß durch eine weiße Marmorplatte, und darauf wurde dann der eherne Koloß gesetzt.

Der letzte Ortswechsel, den Urban VIII. veranlaßte, bedeutete eine höchst bedauerliche Reduktion und Verstümmelung; so verschwand die Bronzebasis mit den Reliefdarstellungen, verschwanden auch zwei der Bronzeputti. Am wenigsten vermißt man dagegen die zwei Statuen der Caritas und Abundantia. Das Monument präsentiert sich rein reliefmäßig. Auf dem Sockel lagern zu beiden Seiten einer Art Kartusche, auf Voluten, Justitia und Prudentia, ohne die ursprünglich dazu gedachten Sarkophage kaum verständlich. Vom obern Teil ist außer den zwei Putti auf den Eckvoluten nur die Inschrifttafel geblieben, die Steinbasis für die Papststatue erweckt den Eindruck des notdürftig Zusammengebauten. So wie sich das Grabmal Pauls III. heute präsentiert, ist es das unbefriedigende Produkt eines langen Prozesses und darf daher in der Entwicklungsreihe der Papstgräber nicht als vollgültiger Faktor angesehen werden. Aber es bedeutete einmal das letzte Freigrab der römischen Kunst; in den ersten Stadien vereinigte es, unter den Auspizien Michelangelos, Motive und Gedanken der Grabmäler Julius' II. und der Medizäer — ob mit Glück, bleibt fraglich.

Um sich aber einen Begriff davon zu machen, wie sich der obere Aufbau mit seinem reichen Reliefschmuck gestaltet haben möchte, heißt es außeritalienische Monumente konsultieren. Ideen, von wandernden Künstlern in Länder getragen, die von fremden Einströmungen leben, erhalten sich dort oft besser als in der Heimat, wo rasch eine Mode die andere ablöst. Man mag in unserem Falle an das Monument König Ferdinands und Isabellas, von Fancelli und Ordoñoz in der königl. Kapelle zu Granada denken, ebenso an das Philipps des Schönen und Juanas, welche alle den Gedanken des Grabmals Sixtus' IV. ins Monumentale übertragen zeigen[32]).

[32]) Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals Abb. 161 und C. Justi, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. I. Kap. IV: Bartolomé Ordoñez und die Königsgräber zu Granada.

Zusammenfassung. Der Hergang der Geschichte des Paulsgrabes war also folgender:

1. Periode. 1550 bis 1. Hälfte 1551. Fra Guglielmo della Porta erhält von Kardinal Alessandro Farnese den Auftrag für das Grabmal; er berät mit Michelangelo den Entwurf, und fertigt, im Laufe des Jahres 1550 ein Modell an, von welchem Annibale Caro eine Kopie an den Kardinal von Sta. Croce schickt. Das Modell, für ein Freigrab berechnet, sah einen großen Steinblock mit einer Grabkammer für den Sarkophag, außen zwei bronzene Kenotaphe, vier allegorische Marmorfiguren, vier Eckstatuen und Kartuschen, acht Termini vor. Dazu kam als oberer Abschluß nach dem Wunsch Pauls III. eine relifierte Bronzebasis, die Guglielmo schon früher für das Grabmal des Bischofs de Solis gefertigt hatte, und die bronzene Kolossalstatue des Papstes. Porta wünschte das Grabmal frei aufzustellen, wohl unter der südlichen Quertonne von St. Peter. Michelangelo sieht darin ein Hindernis für den freien Verkehr in der Kirche und verlangt Aufstellung in einer Nische. Diese Differenzen ziehen sich durch die folgenden Jahre hindurch. Gleichzeitig mit Porta hatte ein Anonymus einen Entwurf gefertigt, der keine Termini, aber dem Wunsche Pauls III. gemäß acht Allegorien zeigte. Man ist noch über einzelne Punkte unschlüssig. Den Aufschluß über den ganzen Hergang gibt nebst den kurzen und erst später niedergeschriebenen Nachrichten Vasaris der Brief des Annibale Caro an den Kardinal von Sta. Croce.

2. Periode. 1. Hälfte bis 5. August 1551. Die Sache ist im Gang, aber noch sind nicht alle Schwierigkeiten gehoben. Angeschafft sind die 16 Marmorblöcke für acht Termini und acht Allegorien (deren Auswahl aber noch nicht feststeht), die Bronze für die Papstfigur, deren Modell fertig ist, der bunte Marmor für die architektonischen Teile. Guglielmo hat sein Modell entweder ausgebaut oder verbessert, muß aber doch noch verschiedene Aussetzungen anhören, ja die definitive Gestaltung der architektonischen Teile steht noch nicht fest. Die acht Allegorien waren so verteilt, daß je zwei derselben, mit den beiden Sarkophagen an den Längsseiten, je zwei mit einer Kartusche an den beiden Fronten, alle als Liegefiguren komponiert werden sollten. — Gleichzeitig hat Paciotto ein Modell mit nur vier Allegorien gemacht; die Fronten erhalten vergitterte Eingänge zur Grabkapelle, die den Sarkophag enthält. Michelangelo tritt wieder dazwischen und stört den Gang der Angelegenheit, indem er das ganze Grabmal auf Postament und Statue reduziert und in die Andreasnische, d. h. die Nische des südöstlichen Kuppelpfeilers gesetzt haben will. Auch Annibale Caro macht während dieser Pause im Gang der Arbeit einen Reduktionsvorschlag, möchte aber doch die acht Allegorien beibehalten und



nur die Auswahl etwas ändern. Gleichzeitig diskutiert man noch über ein Relief mit historischer Darstellung.

3. Periode. 5. August 1551 bis 25. November 1553. Wahrscheinlich begann noch im Herbst 1551 der Guß der Statue Pauls III., die dann unter dem Bogen aufgestellt wurde, der das südliche Kuppelpfeilerpaar miteinander verbindet. Bezahlungen werden an Fra Guglielmo für das Figürliche, an Giovanni Angelo für die architektonischen Teile entrichtet. Eine Allegorie (die Justitia?) ist in der Vollendung ziemlich weit vorgeschritten; im übrigen ist jetzt die Zahl der Liegefiguren endgültig auf vier reduziert. Michelangelo scheint mit seiner Ansicht zu siegen; denn er bestimmt den Kardinal von Sta. Croce dazu, das Grabmal dereinst in der Andreasnische aufstellen zu lassen. Dies bedingte den Wechsel von einem Freigrab zu einem Nischengrab, und darauf wird die Reduktion der Zahl der Liegefiguren auf die Hälfte zurückzuführen sein. Zu den an der Bronzebasis schon vorhandenen historischen Darstellungen soll noch eine weitere kommen nebst zwei Flußgöttern.

4. Periode. 25. November 1553 bis 6. April 1554. Das Material für die architektonischen Teile wird bearbeitet, auch die Arbeit an den Liegestatuen macht Fortschritte, so daß man hofft, innerhalb ganz weniger Monate, also etwa bis Juni oder Juli 1554, die Fundamente legen und zugleich die neuen Quertreibereien Michelangelos beschwichtigen zu können.

5. Periode. 1554 bis 1581. Das Grabmal wird vollendet, aber der Zeitpunkt ist nicht bekannt. Am Ende dieser Periode stand es (ob von Anfang an?) als Freigrab vor der Gregorianischen Kapelle. Zu Füßen der Papstfigur lagern am Postament die vier Allegorien und zwar je zwei an der Vorder- und je zwei an der Rückseite.

6. Periode. 1581 bis 1585. Der Leichnam Pauls III. wird samt seinem Sarkophag aus der provisorischen Bestattungsstelle in das neue Monument übertragen, kraft eines päpstlichen, von Gregor XIII. ausgestellten Dispenses. Vielleicht war das Grabmal etwas vorher in die Andreasnische im südöstlichen Kuppelpfeiler übertragen worden, weil es als Freigrab nur hinderlich war. Die Aufstellung in der Nische bedingt eine Anordnung der Allegorien übereinander. Dazu gehören noch vier bekrönende Eckfiguren, die relifierte Bronzebasis, ohne das geplante Relief nebst den Flußgöttern, welches alles nie zur Ausführung kam, und die bronzene Kolossalstatue Pauls III.

7. Periode. 1585 bis 1628. Das Monument bleibt in der besagten Nische. Im Jahre 1628 läßt es Urban VIII. in die linke Nische der Chortribuna von St. Peter übertragen. Dabei werden Abundantia und Pax, die Bronzebasis und zwei Eckfiguren entfernt.



Die vierte Lieferung der Vasari Society für die Reproduktion von Zeichnungen alter Meister.

Von **A. von Beckerath.**

Diese Lieferung ist vorzüglich gelungen, die beste der bisher erschienenen, sowohl wegen des reichen Inhalts als wegen der Reproduktionen selber, die wenig zu wünschen übrig lassen und sich den musterhaften Reproduktionen der Oxforder Zeichnungen nähern.

Wenn ich den billigen Preis dieser Veröffentlichung hinzunehme, 1 Guinee = M. 21,50 für 35 alte Zeichnungen mit sachgemässen Beschreibungen und kunsthistorischen Erklärungen erster Autoritäten, so sehe ich darin einen großen Schritt vorwärts, für das Studium und für die Popularisierung der Zeichnungen alter Meister.

Die verschiedenen Hauptschulen sind vertreten.

Ich hebe hervor:

Zwei bedeutende Zeichnungen von van Dyck.

Eine pikante Studie von Rubens.

Das aparte Blatt der niederländischen Schule um 1530, einen Contre-Tanz darstellend.

Das ausgeführte, signierte und datierte Knabenporträt von J. G. Cuyp.

Die zwei Zeichnungen monogrammiert HB, sind ganz in der Art Lucas Cranach's, der h. Petrus kommt fast tale quale, nur kleiner und anders aquarelliert, in einer Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, wieder.

Die zwei bedeutenden, Burgkmair zugeschriebenen Zeichnungen kommen mir nicht so zweifellos für diesen Meister vor wie Herrn Campbell Dodgson.

Die treffliche Zeichnung Fra Bartolommeos, Kopf eines kleinen Kindes, und die zwei flüchtigen, wie aus dem Handgelenk gezeichneten Studien Filippinos zu einer Pietà, die äußerst charakteristisch für diesen großen Künstler sind, für seine Leichtigkeit im Schaffen, für seine regsame Phantasie.

Diese drei Zeichnungen im Besitz von Herrn Charles Loeser in Florenz.

Die bekannte prachtvolle Zeichnung von Ercole Grandi und die im Jahrbuch der Preußischen Sammlungen publizierte Santa conversazione von Carpaccio.

Beide im Besitz von Herrn Gathorne Hardy in London.

Zu ausführlicheren Erörterungen veranlassen mich die folgenden Blätter:

Nr. 8. Venetianische Schule.

Bildnis eines Mannes, der Dürer gleicht. Originalgröße 39/9×31/3. Schwarze Kreidezeichnung in der Reproduktion reduziert. Sidney Colvin weiß den Autor dieser Zeichnung nicht zu bestimmen. »Obgleich sicher ein Werk der venetianischen Schule um 1500—1510, liegt die Schwierigkeit darin, daß der Dargestellte, außer seiner Kleidung, nichts Venetianisches an sich hat. Es wird schwer, wenn nicht unmöglich sein, die Art, wie er Haare und Bart trägt, in irgendeinem venetianischen Bildnis der Zeit wiederzufinden; dagegen ist sie charakteristisch deutsch, sogar spezifisch charakteristisch für A. Dürer selber, in der Zeit seines zweiten Aufenthalts in Venedig 1506 bis 1507.«

»Ebenso wird man bei fernerem Studium Ähnlichkeit mit Dürer finden in Form und Ausdruck der Augen, in den Augenbrauen, im Kontur der Wange. Wenn die Nase weniger zu einer römischen Krümmung geneigt erscheint als die seine, so ist gerade diese Stelle der Zeichnung verletzt, so daß man die Form nicht genau erkennen kann.«

»Im ganzen wird man kaum der interessanten Folgerung widerstehen können, daß wir hier möglicherweise ein Porträt Dürers in venetianischer Kleidung vor uns haben, welches von einem seiner italienischen Freunde (unbestimmt von welchem) um 1506—1507 gemacht worden ist.«

Soweit Herr Colvin.

Ich kann der Vermutung Herrn Colvins nicht zustimmen und will an Hand der authentischen Selbstbildnisse Dürers beweisen, daß sie nicht zutreffend sein kann.

Das stattliche Selbstporträt in München wird von der neueren Forschung (Wölfflin, Justi) für falsch signiert und für falsch datiert gehalten und in die Epoche 1506—1507 gestellt.

Und gewiß mit Recht.

Ich beziehe mich auf das, was Wölfflin in seinem Dürerbuch S. 136 darüber geschrieben hat:

Wölfflin meint: »obgleich dies Bild unsere Vorstellung von Dürer durchaus beherrscht, habe man immer gefunden, daß dem Kopfe im Vergleich mit älteren Selbstporträts das individuelle Gepräge fehle. Er malte sich nicht wie er war, sondern wie er sein wollte. Die großen Augen hat er nicht gehabt, die seinigen waren klein geschlitzt, sie lagen flach, die Brauen gingen in hohen Bogen darüber hin. Hier ist alles im Sinn des Bedeutenden umgeändert.«

Es wird dabei wohl hauptsächlich auf den Vergleich mit dem Selbstporträt von 1498 in Madrid exemplifiziert und dasselbe als Normalbild in Bezug auf Ähnlichkeit hingestellt, was ja richtig sein wird.



Aber dem Vorwurf, daß Dürer im Münchener Selbstbildnis sich gemalt habe, wie er sein wollte und nicht wie er war, möchte ich doch nicht zustimmen.

Die Verschiedenheit des Eindrucks liegt in der Verschiedenheit der Darstellung.

Wölfflin sagt weiter: »Und nun wirkt sehr stark die Einstellung des Kopfes in die reine Vertikale, mit reiner Frontansicht.«

Vergleiche ich mit dem Selbstbildnis in Erlangen, so finde ich die großen Augen, dieselben Brauen im Münchener Bilde und ganz verschieden von dem Madrider Selbstbildnis.

Der Unterschied kommt daher, daß man in den beiden ersteren Bildern die weit geöffneten Augen des Dargestellten unmittelbar vor sich hat und von ihnen intensiv fixiert wird.

Alle Selbstbildnisse Dürers (auch das kleine in der Albertina) haben die Nase mit leicht gebogenem Rücken und etwas aufgerichteter Spitze, kurze Nasenflügel (bei dem Münchener Bild ist das wegen der reinen Frontansicht weniger sichtbar), starke Säcke unter den Augen, das Kinn etwas zurücktretend, den Mund mit schön geschwungener Oberlippe und fleischiger Unterlippe.

Schon die länglich ovale Form des Gesichts von Dürer weicht wesentlich von der des obigen venetianischen Porträts ab, ebenso Form und Ausdruck der Augen. Bei Dürer sinnend und gedankenvoll, sind sie bei dem Venetianer feurig, listig, klug. Wenn die Form der Nase des letzteren in der Zeichnung verrieben ist, so läßt sich doch erkennen, daß der Nasenrücken gerade ist, die Nasenflügel gehen unten breit auseinander, die Lippen sind auffallend dünn und fest geschlossen. Wie anders ist der schöne Mund Dürers!

Da das Münchener Porträt uns zeigt, wie Dürer in Venedig 1506—1507 Haar und Bart getragen hat, so brauche ich darauf im Vergleich mit dem venetianischen Porträt nicht weiter einzugehen.

Ist nun auf diesem Porträt Dürer nicht dargestellt, so ist nicht daran zu zweifeln, daß der Porträtierte Venetianer ist, denn er trägt venetianische Amtstracht, und seine Haar- und Barttracht spricht durchaus nicht dagegen, daß er Italiener ist.

Zur Zeit der großen Ausstellung italienischer Zeichnungen im Print Room im British Museum vor 10—15 Jahren glaubte ich als Autor des resp. Bildnisses Marco Marziale bestimmen zu können und zwar hauptsächlich nach Konfrontation mit dem Bilde dieses Malers in der Nationalgalerie Nr. 804, das signiert und 1507 datiert ist »Thronende Madonna mit Heiligen«.

Diese Attribution kommt mir auch heute beim Vergleiche mit der großen Braunschen Photographie des resp. Bildes plausibel vor. Haar- und Barttracht der Heiligen stimmen mit der des gezeichneten Bildnisses überein.



Besonders Johannes der Täufer hat dieselbe Nase mit ausgebreiteten Flügeln, dieselben Lippen, denselben Typus.

Wie das großartige Selbstbildnis in München unsere Vorstellung von Dürer beherrscht, uns durch seine geistige Bedeutendheit erfreut und erhebt, so geben uns die Darstellungen in ganzer Figur, unter dem Hellerschen Altarbild und im Dreifaltigkeitsbild den vorteilhaftesten Eindruck seiner äußerlichen Totalerscheinung.

Daß der Künstler sich seiner vorteilhaften äußeren Erscheinung bewußt war, zeigt der Wert, den er auf seine Kleidung in den Selbstbildnissen legt.

Zudem drückt er seine Freude über seine schmucke Erscheinung »in welschem Rock und französischem Mantel« in einem Briefe an Pirkheimer aus Venedig aus.

Nr. 9. Bartolommeo Montagna.

Der hl. Sebastian. Federzeichnung.

Kräftig, aber noch unfein, wohl aus frühester Zeit.

Cavalcaselle notiert als frühestes Bild des Künstlers, um 1487, die Madonna zwischen dem hl. Sebastian und dem hl. Rocco zu Bergamo.

Hier ist die Körperbildung der Heiligen schon feiner, die Haartracht ist wie auf der Zeichnung, das Gesicht des hl. Rocco gleicht dem hl. Sebastian auf derselben.

Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt die Zeichnung eines hl. Sebastian von Montagna aus späterer Zeit, um Anfang des Cinquecento, Studie zu dem Bilde aus San Bartolommeo »Madonna mit vielen Heiligen«, jetzt in der Galerie von Vicenza.

Hier ist die Körperbildung der Heiligen viel vollkommener als auf obiger Zeichnung dargestellt.

Nr. 6. Giovanni Bellini.

Ein stehender, lesender Heiliger.

Federzeichnung.

Sidney Colvin schreibt:

»Meisterwerk eines venetianischen Künstlers unter dem Einfluß Mantegnas um 1460—1470. Authentische Zeichnungen Giovanni Bellinis sind kaum zu finden, aber diese Zeichnung ist so ganz im Charakter seines frühen religiösen Werks, in Würde und Haltung, in Intensivität des Gefühls, in Wurf und Zeichnung der Gewandung, im Typus des Kopfs und der Hände, daß sie ihm mit genügender Zuverlässigkeit zugeschrieben werden kann.«

Ich gestehe, daß diese vorzügliche Zeichnung mich lebhaft interessiert hat und um so lebhafter, als ich sie noch nicht kannte und mir ihr Autor unbekannt ist.

Ich will sie in meinem Sinn beschreiben: Das Standbein des Heiligen ist das wenig akzentuierte linke Bein, das Spielbein ist dem Standbein sehr



nahe, der Zwischenraum zwischen beiden Knien ist gering. Um dem dadurch entstehenden wenig festen Stand der Figur Gegengewicht zu geben, dreht sich der Oberkörper nach rechts, die rechte Hand hält das Buch, die linke berührt dasselbe kaum.

Die Figur macht gewissermaßen eine schraubenartige Bewegung, die mehr oder weniger kompliziert und künstlich ist und vor allem an Mantegna erinnert, z. B. an Johannes den Täufer, im Altarbild in S. Zeno in Verona (in umgekehrter Stellung) jedenfalls nicht an Giovanni Bellini, der in dem stehenden Heiligen seiner Frühzeit bis etwa 1475 immer einfach und natürlich bleibt, aber voll Empfindung ist.

Die frühen Bilder Giovannis, die in Frage kommen können, sind:

Die Verklärung in Museo Correr in Venedig.

Die Verklärung in Neapel.

Das Bild in Pesaro.

Das schöne Bild »Christus am Ölberg« in London, weil die Figuren desselben nicht stehen, sondern knien oder liegen, scheidet aus.

Der hl. Georg auf der Säule in einer Predelle des Bildes in Pesaro ist vielleicht die komplizierteste Figur dieser Frühwerke, sie hat etwas Florentinisches, das an Donatello erinnert, sie steht aber natürlich und fest, ganz anders wie der gezeichnete Heilige.

Und nun die Gewandung bei letzterem: sie ist höchst absonderlich und kompliziert. Die Figur ist nicht wie die Figuren Giovanni Bellinis, der nur immer Rock und Mantel zur Drapierung nötig hat, drapiert, sondern mit Gewandstücken *behangen*, die an die spät antike römische Tracht erinnern.

Ich glaube daher nicht, daß die resp. Zeichnung von Giovanni Bellini sein kann.

Einige der von Morelli (Galerie Doria Pamfili f. 355) s. Z. angeführten Zeichnungen haben meiner Meinung nach mehr Anspruch, von diesem großen Künstler zu sein. Glücklicherweise braucht mein Artikel nicht mit diesem negativen Resultat zu schließen.

1879 in der Ausstellung alter Zeichnungen in der Ecole des beaux arts in Paris war unter Giovanni Bellini Nr. 181 eine Zeichnung ausgestellt, damals im Besitz des Marquis de Chennevières, die seit langer Zeit in den Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts übergegangen ist.

Diese Zeichnung wurde in Heft VII des Handzeichnungswerks des Königl. Kupferstichkabinetts publiziert:

Venetianische Schule, XVI. Jahrhundert.

»Der hl. Marcus heilt zu Alexandrien den durch den Stich seiner Ahle verwundeten Schuster Anianus.«

Trotz vieler Bemühungen s. Z. des Herrn Geheimrats Lippmann war der Autor dieser Zeichnung nicht zu ermitteln.



Ich glaube nun, daß diese Zeichnung und die im British Museum von demselben Autor sind, wenn auch nicht aus derselben Epoche des resp. Künstlers.

Jedenfalls sind die Übereinstimmungen beider Zeichnungen größer als die Differenzen.

Beiden Zeichnungen ist der Charakter großer Lebendigkeit eigen. Übereinstimmend sind Beleuchtung und Schattengebung, die kurzen Nasen, der Mund, die Haare, das merkwürdige Hängen der Gewandung.

Den Künstler beider Zeichnungen zu benennen, bin ich leider nicht imstande.

Der Kodex Burlington in der Royal Academy of British Architects in London.

Von **Fritz Burger.**

Einer der eifrigsten Palladioforscher des 18. Jahrhunderts, Lord Burlington, hat in Vicenza seinerzeit alle Palladiozeichnungen, deren er habhaft werden konnte, aufgekauft und gesammelt. Er plante ein großes Werk über Palladio und hatte auch bereits begonnen, einen Teil der von ihm zusammengebrachten Originalzeichnungen des Palladio in einem großen Bande zu publizieren [1]), der die von Palladio aufgenommenen Pläne und Rekonstruktionen der antiken Thermenanlagen enthält. Doch hat der Tod die Fortsetzung des Werkes verhindert Burlingtons Sammlung kam in den Besitz des Herzogs von Devonshire in Chatsworth, der sie dann der Bibliothek der Royal Academy of British Architects in London als Leihgabe überließ, wo der aus 17 Bänden bestehende Kodex bis heute ein recht stilles Dasein führte. Die Wissenschaft — und das gilt für Archäologie wie neuere Kunstgeschichte in gleichem Maße — hat sich um ihn so gut wie gar nicht gekümmert, obwohl doch wertvolles Material genug in ihm steckte.

An der Echtheit des weitaus größten Teiles der Zeichnungen kann gar kein Zweifel sein. Die ersten 7 Bände enthalten die von Burlington publizierten Thermenaufnahmen Palladios (die Thermen des Agrippa, des Antoninus, Diokletians, Titus, Konstantins und Vespasians).

Auch die folgenden Bände weisen in loser Aufeinanderfolge eine Reihe kunstgeschichtlich sehr interessanter Skizzen auf. Ich beschränke mich dabei im folgenden vorläufig auf die Hervorhebung des Wichtigsten, soweit es für die Beurteilung des wissenschaftlichen Wertes des Kodex vonnöten ist.

Neben Aufnahmen antiker Triumphbögen, wie des Titusbogens, der Porta Borsari, des Bogens des Flavius Noricus und des Konstantinsbogens (Bd. XIV, Bl. 7, 8, 9), enthält der Kodex eine Reihe Originalentwürfe für Palastbauten Palladios, wie z. B. für den Palazzo Thiene, Trissino, Chiericato, Valmarana, Giuseppe de' Porti. Vor allem zahlreich sind die Skizzen für die

[1]) Burlington, Palladio, 1770.



Palladianischen Renaissancevillen. Für die Villa Pisani in Bagnolo[2]) sind allein vier Originalentwürfe vorhanden, die erkennen lassen, daß die Grundrißidee den Thermen des Hadrian entnommen ist. Desgleichen geht aus den Skizzen hervor, daß die Rotonda (Villa des Mario Capra) ihrer Grundrißanlage nach auf die Caracallathermen ebenso wie ihre Vorgänger bei Serlio[3]) und Giuliano da Sangallo[4]) zurückgeht.

Weiter finden sich in dem Kodex kunstgeschichtlich sehr wichtige Skizzen für die Villen Palladios[5]) in Campiglia, Piombino Pojana, Maser und Marocco. Besonders interessant ist eine Serie prachtvoller Rekonstruktionszeichnungen des großen Fortunatempels in Praeneste (Bd. 9, Bl. 1, 2 u. 3), mit Grundriß, Schnitt und Aufrißzeichnungen, zweifellos die umfassendste Aufnahme dieses großartigen pyramidal an einem Hügel märchenhaft sich auftürmenden antiken Baukomplexes aus der Renaissancezeit[6]). Als die gewichtigsten Argumente für die Echtheit des Kodex haben aber jedenfalls eine Reihe von Federskizzen zu dienen, die als Stechervorlagen[7]) für Palladios berühmtes Buch gedient haben. Sie sind sämtlich im Gegensinn gegeben und in Originalgröße mit genauen Maßangaben versehen.

Bd. XI, Bl. 15 des Burlingtonkodex stellt eine Vorzeichnung für Palladios Buch Lib. IV, S. 119 u. 120 dar.

Bd. XI, Bl. 15 für Palladio Lib. IV. S. 100 u. 101.

Bd. XI, Bl. 20 für Palladio Lib. IV, S. 126 u. 129.

Bd. XI, Bl. 21 für Palladio Lib. II, S. 16.

Bd. XIII, Bl. 19 für Palladio Lib. IV, S. 32 und die Rückseite derselben Skizze für Palladio S. 48.

---

[2]) Siehe Andrea Palladioi, quattro libri dell' architettura, Venetia 1570, libro secondo p. 47.

[3]) Siehe Geymüller, Die Architekten Toskanas, Giuliano da Sangallo.

[4]) Sebastiano Serlio, libro dell' architettura, 1540.

[5]) Palladio a. a. O. S. 51, 53, 58, 61, 66.

[6]) Diese werden demnächst in Hirschs Zeitschrift für Geschichte der Architektur publiziert. Die Villenentwürfe werden in einer bei Klinkhardt und Biermann erscheinenden Sonderpublikation der Renaissancevillen Palladios eingehender behandelt werden. Die Rekonstruktionszeichnungen, die wir vom Tempel in Praeneste besitzen, sind sämtlich recht unscheinbar gegenüber dieser Aufnahme. Eine Zeichnung des Giuliano da Sangallo Codex Vaticanus lat. 4424, die anderen beiden neuerdings von Delbrück (hellenistische Bauten in Latium, Straßburg 1907, S. 52) publizierten Entwürfe aus der Vaticana gehen wahrscheinlich auf Piero Ligorio zurück, eine Replik bei Egger, Kritisches Verzeichnis d. S. architektonischer Handzeichnungen d. k. k. Hofbibliothek, Wien 1903. Keinem der beiden Autoren sind die Zeichnungen im Burlingtonkodex bekannt gewesen. Die beste neuere Aufnahme des Tempels bei Blondel, état actuel des ruines du temple de la fortune, Mélanges d'archéologie et d'histoire 1882 p. 198.

[7]) Der Stecher hat sich an diese insofern nicht immer genau gehalten, als er Maßbruchteile fortläßt und nach oben oder unten oft des Raummangels wegen abrundet.

Bd. XIII, Bl. 10 für Palladio Lib. II, Bl. 14 u. 15.

Bd. XVII, Bl. 4 für Palladio Lib. II, S. 8.

Bd. XVII, Bl. 14 für Palladio Lib. II, S. 16.

Bd. VIII, Bl. 1 enthält zwei Originalkonzepte Palladios[8]) für seine Abhandlungen über die korinthischen und ägyptischen Säle in seinem libro dell' architettura S. 38 u. 41. Der Buchtext der ersteren stimmt mit dem Manuskript bis auf die Schlußsätze überein, die deshalb zum Vergleiche hier wiedergegeben werden:

1. Druck: La lunghezza di questa sale sarebbe molto bella di un quadro, e due terzi della larghezza.

2. Manuskript: La longhezza di queste sale per mio parere (!) seria stato molto bella di un quadro e due terzi della larghezza. L'ho disegnato (!).

Die Überschrift lautet nicht wie im Drucke »Delle sale corinthie«, sondern »De gli seci corinthii cap« (Nummer freigelassen).

Der zweite Teil des Manuskriptes ist das Konzept für S. 41 des Palladianischen Buches über die ägyptischen Säle. Ich gebe im folgenden den Wortlaut des Manuskripts und verzeichne in Klammern die Differenzen mit dem gedruckten Text[9]).

De gli Seci egyptii, Cap. . . (delle sale egittie, Cap. X.).

Il disegno che segue e [de gli] (delle) [seci] (sale) [egyptii] (egittie) i (le) quali erano molto simili alle basiliche, cioe luochi oue si rendeua ragione delle quali si dirò [più disotto] quand(o) si trattera delle piazze . . . . perciòcche (in-queste sale) vi si faceva un portico facendosi le colonne di dentro [ma] lontane dal muro come alle (nelle) basiliche e sopra (le) colonne u'erano gli architraui [freggi] (ifregi) e (le) cornici. [Il] (lo) spazio fra le colonne e (il muro)[m] era coperto da un pauimento il quale (e questo pauimento) era scoperto e faceua [corrador-o] (corritoro) o [poglo] (poggiuolo) intorno . . . . . sopra le dette colonne u'era muro continuato con mezze colonne di dentro [ma] la quarta parte minori delle gia dette e fra gli intercolunnii u'erano le fenestre (che dauano lume alla sale) e per le quali dal detto pauimento scoperto si poteuva ueder nella sala (in quella) [alla quale esse dauano il lume] e douevano hauer queste sale una grandezza mirabile [si per le colonne] (si per l'ornamento delle colonne) si anche [per l'altezza loro] (per la sua altezza) perciocche il soffitto andaua sopra la cornice del

---

[8]) Das Konzept befindet sich auf der Rückseite des Blattes, die Vorderseite zeigt eine Originalaufnahme Palladios von dem Tempietto in Tivoli und dem in Porto S. Sebastiano, entsprechend den Reproduktionen auf Seite 91, 92 bzw. 89 in seinem libro dell' architettura.

[9]) Der Text in eckigen Klammern deutet die vom Druck abweichende Lesart an, die in runden Klammern stehenden Worte geben den analogen Wortlaut des Buchtextes an.



secondo ordine e douevano riuscir molto commode, quando uisi faceuano feste o conuiti —

Der Vergleich der beiden Texte läßt deutlich erkennen, daß wir in dem Manuskript tatsächlich das Konzept für den Text des Buches vor uns haben, das dannn für den Druck noch zurechtgefeilt wurde.

Die Freude an dem Fund ist freilich nicht ganz ungetrübt. In den Kodex sind eine Reihe von Blättern [10]) eingeschmuggelt, die nicht von Palladio stammen, teilweise erst im 17. Jahrhundert wenn nicht noch später entstanden sind. Einige stammen von dem Venezianer Vicentino. Ein Blatt trägt die gefälschte Inschrift: Rafaele da Urbino Inventor. Eine Reihe von Blättern lassen sich in Beziehung zu den von Scamozzi publizierten Bauten bringen und sind wohl Schulgut Palladianischer Richtung. Darunter einige Zeichnungen für Bauten (Bertesina u. a.) die Palladio zugeschrieben werden, ihm jedoch nicht gehören. Eine exaktere wissenschaftliche Durcharbeitung des gesamten Materials hoffe ich im nächsten Jahr hier folgen lassen zu können.

---

[10]) Mehrere Blätter geben Jahreszahlen an: ein Plan, Bd. XV. Bl. 6 für S. Ambrogio bei S. Catena ist 1637, ein anderer Bd. XV, Bl. 7 1650 datiert.

Zur Genesis des Auferstehungsfreskos von Piero della Francesca im Stadthause zu Sansepolcro.

In einem Kodex: Statuta, sive Jura Municipalia Civitatis Burgi S. Sepulcri von 1571, welchen das Stådtarchiv zu Sansepolcro unter der Signatur F. F. 4 bewahrt, findet sich folgende Notiz, welche im Hinblick auf das Auferstehungsfresko des Piero della Francesca ein gewisses Interesse beanspruchen darf.

Archivio del Comune di Sansepolcro.

Statuta, sive Jura Municipalia Civitatis Burgi S. Sepulcri.

De Vexillo et Sigillo Comunis. Cap. XXXVIII.

c. 63 t. Habeat Comune Civitatis Burgi vexillum depictum ad Immaginem Sancti Sepulcri, cum Christo resurgente, et insignis, et armis Ser<u>mi</u> Magni Ducis Hetrurie dominantibus, et ipsius Comunis cum Campo Albo a parte inferiori, et nigro a parte superiori. Quod vexillum custodiatur in Cancelleria Diebusque festivis et solemnibus ponatur cum Tubiis clangentibus in honorem Dei Resurgentis, et Civitatis Conditoris sub ejus Sanctissimi Sepulcri Nomine in Verrone, et loco solito Palatii Residentie Dominorum Conservatorum, qui per illius traditionem una cum insignis Sericis de quibus alias dictum est eorum officium tenentur deponere.

Habeatque dictum Comune Sigillum Magnům sculptum ad eandem immaginem cum ipso Christo Resurgente circundatum his litteris = *Sub Umbra Alarum Tuarum* =, cum quo sigillentur omnes littere, que mitterentur ad Ser<u>num</u> Magnum Ducem Hetrurie Dominantem, vel ad Ser<u>num</u> Principem Dominantem, imo = Gubernantem = vel ad Alios ad quos dare Litteras sic sigillatas, si deceret, vel ex gravitate rei, de qua ageretur vel ex qualitate, et condecentia gradus et dignitatis illorum quo sigillo utantur Domini Conservatores etiam in Legalitatibus, et aliis Scripturis faciendis in fidem a dictis Dominis.

Habeat quoque alterum sigillum aliquanto minus eodem modo sculptum, et eisdem Litteris sculptum, imo — Circundatum — cum quo sigillentur omnes littere que ad aliquem Magistratum Civitatis Florentie et Aliquam privatam Personam mittantur.



Item tertium sigillum habeat representans insigna et arma ipsius Comunitatis a parte superiori nigra et inferiori alba cum quo Cancellarius teneatur et debeat sigillare Apotissus et Libros, si quos signandos ab Eo aliquo Statuto disponeretur, illudque penes se in Cancelleria continuo tenere et custodire teneatur; alteri vero stent, et stari et custodiri debeant in Capsa clausa tribus clavibus quarum unam habeat dictus Vexillifer Justitie, alteram vero Caput officii, tertiam Cancellarius dicti Comunitatis, et continuo capsa predicta cum dictis sigillis stet, et servetur in Audientia Palatii Dominorum Conservatorum, nec Aliquis audeat, vel presumat cum dictis sigillis, vel altero illorum sigillare aliquas literas, vel scripturas, nisi scribantur nomine ipsius Comunis, a dictis Conservatoribus et sigillentur illis aut saltem tribus illorum presentibus, et consentientibus, pena contrafacienti Librarum Centum Denariorum Florentinorum parvorum Fisco, et Magne Camere Ducali applicandarum et privatione officiorum et Beneficiorum Comunis predicti [1]).

* * *

Es ist bekannt, daß dem Redentore in der Kirche Santa Chiara zu Sansepolcro schon in alten Zeiten eine Kapelle gewidmet war mit einem großen vielteiligen Altarwerk, das im Mittelfelde die Auferstehung Christi von der Hand eines Sieneser Trecentomeisters zeigt. In Erinnerung an den alten Kultus des Redentore als Gründers der Stadt, dessen auch die Chroniken von Sansepolcro gedenken, hat Großherzog Cosimo I. die Verordnung erlassen, das Bild des auferstehenden Christus als Wahrzeichen auf der Standarte und den Siegeln der Stadt anzubringen und diese Fahne an Festtagen auf dem »Verone« des Stadthauses aufzupflanzen, in dessen Hauptsaal sich das Fresko des Piero della Francesca befindet. Die kleine archivalische Notiz gibt somit eine Erklärung für die Wahl gerade der Darstellung des auferstandenen Christus als Protektors der Stadt in der Sala dei Conservatori zu Sansepolcro. *Walter Bombe.*

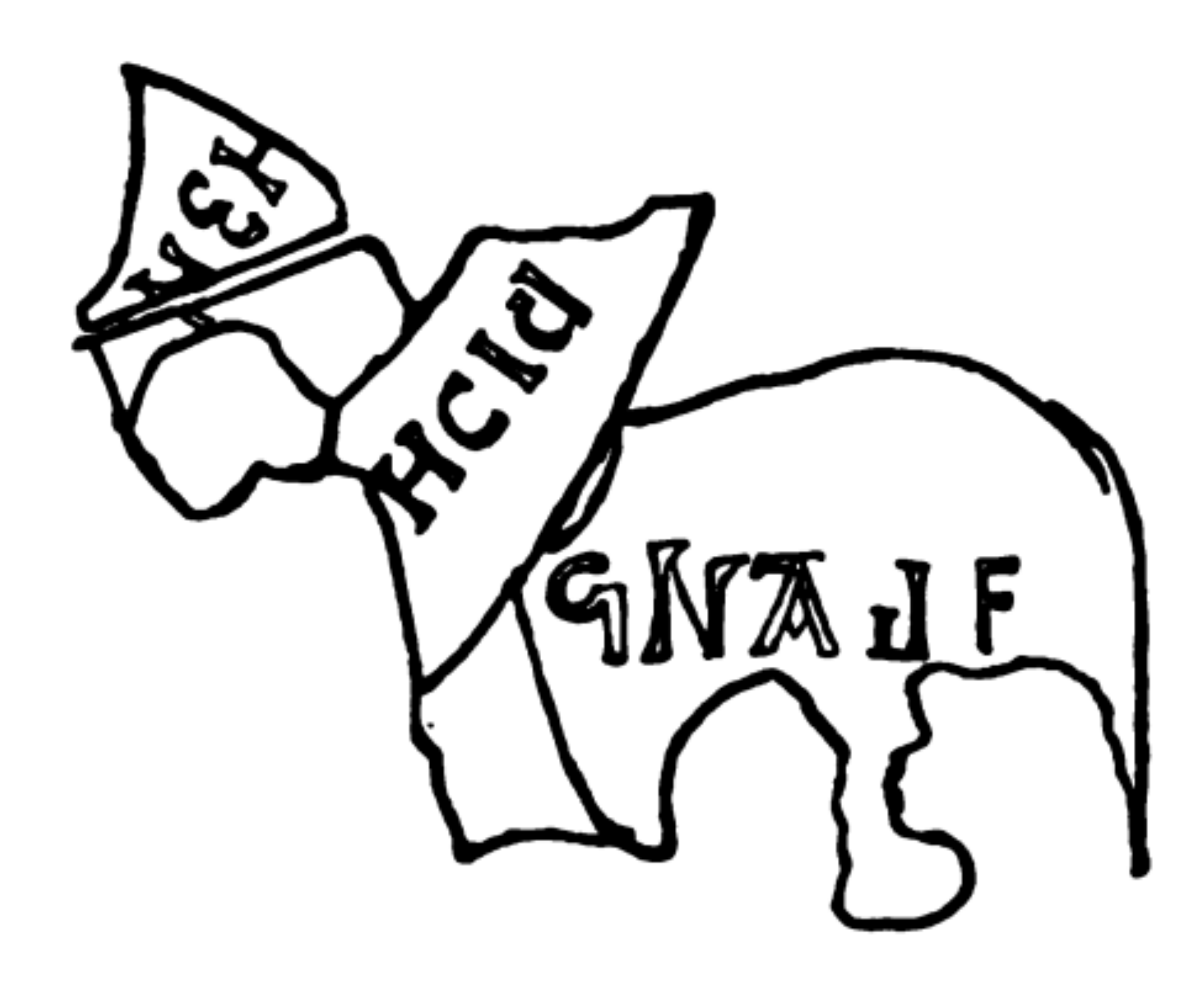
---

[1]) Dieses Exemplar der Statuten von Sansepolcro ist »per Dominum Nicolaum de Janis 1571, Indictione XIV, Die 24 Mensis Decembris, Pio V. Pontefice Maximo et Ser$^{\underline{mo}}$ Cosmo Medice Hetrurie Magno Duce« zu Ende geschrieben worden. Es sind fünf Bücher, in deren erstem: »De Regimine Civitatis« sich die oben mitgeteilte Notiz findet.

Den Abdruck eines der in den Statuten erwähnten Stadtsiegel hat vielleicht um 1600 der Kompilator eines Wappenkodex gesehen, den das Kunsthistorische Institut in Florenz besitzt. Auf dem Wappen der Stadt, dem schwarz-weißen Feld mit Sarkophag auf dem schwarzen Felde ist der Sarkophag fortgelassen, dagegen, gleichsam als Impresa, die Figur des auferstandenen Christus mit der Kreuzesfahne zugefügt.

Heinrich Lang, der Hausbuchmeister.

Vor geraumer Zeit schon, als ich das mittelalterliche Hausbuch (herausgegeben von Essenwein) wegen der Zuweisung einer neuen Federzeichnung an den Hausbuchmeister, die demnächst im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen ihre Veröffentlichung finden wird, durchzuarbeiten hatte, war es mir klar geworden, daß Name und Herkunft dieses Meisters eben nur durch sein Hausbuch entdeckt werden könnten: doch hatte ich dies damals auf dieselbe Weise wie Flechsig[1]) zu erreichen versucht, nämlich mittels der Wappen. Natürlich kam ich damit zu keinem erheblich abweichenden Resultate, da das meiste, was gesagt werden konnte, eben schon von Flechsig geleistet worden war; höchstens stellte ich dabei endgültig fest, daß das sogenannte »Wappen der Familie Goldast-Konstanz« (Hausbuch p. 2a und 34b) nicht das Wappen dieser Familie war[2]).



Als ich nun vor wenig Tagen mir zufällig das Hausbuch wieder einmal betrachtete, fielen mir besonders die rätselhaften Buchstaben der Pferde-

[1]) Zeitschr. f. bild. Kunst VIII, N. F. (1897) p. 8 ff.

[2]) Vgl. das badische Geschlechterbuch von J. Kindler von Knobloch p. 453 f.; ferner die Konstanzer Ratslisten, herausgegeben von Konrad Beyerle, aus denen sich ergibt, daß 1419 das Geschlecht zum letzten Male genannt wird und bald darauf ausstirbt. Zum »Goldastwappen« vgl. noch den Donaueschinger Wappenkodex, Die Wappenrolle der Gesellschaft zur Katze, Siebmachers Wappenbuch (V, p. 192 Nr. 12) und die Züricher Wappenrolle Nr. 368.

decke auf Seite 21 a, die beistehend in einer von mir herrührenden Skizze gegeben sind, auf. Schon seinerzeit konnte ich mir dieselben nicht genügend erklären, und auf Befragen des Genealogen Roller-Karlsruhe wurde mir der Bescheid, daß diese Zeichen mit Heraldik nichts zu tun hätten; auch das bekrönte E auf dem Schilde des Ritters war ihm unbekannt[3]). Was sollte das aber alles bedeuten? — Sofort begann ich an der Enträtselung zu arbeiten, und siehe, sie gelang wider Erwarten; auf der Pferdedecke stehen folgende Buchstaben: **NEH/HCI ꓤ/GNA ᒍF./.** Mit einigen Umstellungen und mit Zuhilfenahme des Spiegels ist deutlich, ungezwungen und unwiderleglich zu lesen: **HENRICH · LANG · F[ECIT ?]**[4]). Weiteres habe ich vorläufig nicht hinzuzufügen, sondern kann auf meine demnächst erfolgende Veröffentlichung der diesbezüglichen urkundlichen Belege schon jetzt verweisen[5]).

Helmuth Th. Bossert - Karlsruhe.

---

3) Da wir auf der Hausbuchmeisterzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden ebenfalls ein bekröntes E vorfinden, wird man jetzt doch nicht umhin können, es für das Monogramm Heinrich Langs zu erklären. Vgl. Lehrs, Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsamml. XX (S. 180, Anm.).

4) Herr Prof. Dr. Max Wingenroth-Freiburg, der die Liebenswürdigkeit besaß, meine Entdeckung nachzuprüfen, schreibt mir: »Mir scheint die Sache überzeugend und undiskutierbar.«

5) Max Lehrs-Dresden hatte die Güte, mir noch folgendes mitzuteilen: „Ferner möchte ich Sie auf die Kopie nach dem Jüngling aus „Tod und Jüngling“ in unserem Kabinett aufmerksam machen, die ich in meiner Publikation der Stiche des Hausbuch-Meisters unter Nr. 58 a angeführt habe und die unten den bisher ungedeuteten Namen „hinrich“ trägt. Sollte sie vielleicht von einem versteckten Kunsthistoriker des 15. Jahrhunderts herrühren?“



Literaturbericht.

Kunsttheorie.

Hans Cornelius. Elementargesetze der bildenden Kunst. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1908.

Man hat es Hildebrand oft nahe gelegt, sein »Problem der Form« illustriert herauszugeben, mit Musterbeispielen, wo die schwer zu übersehenden allgemeinen Sätze an Einzelfällen verdeutlicht würden. Er hat sich nie dazu entschließen können [1]). Nun bringt Cornelius ein Buch von bescheidenem Umfang, reich mit Bildern versehen und lesbar für alle geschrieben, das wohl als ein »illustrierter Hildebrand« gelten könnte, wenn man damit nicht der Selbständigkeit des Verfassers unrecht täte und andererseits die etwas engere Fragestellung verschwiege.

Im Hildebrandschen Sinn, aber mit eignem Ausdruck definiert der Verf. künstlerische Gestaltung als »Gestaltung für das Auge«: Daß es darauf ankomme, der Sichtbarkeit das Schwankende, Unbestimmte, schwer Faßliche zu nehmen und es durch einfache, unmittelbar klare, bestimmt wirkende optische Verhältnisse zu ersetzen. Er beschränkt das Problem auf das Körperlich-Räumliche der Erscheinung, verfolgt es dann aber in allen Äußerungen, in Bildern und Skulpturen, in der Architektur und namentlich im Kunstgewerbe. Das Buch ist für die Praxis geschrieben und aus Vorträgen an einer Kunstgewerbeschule, also in unmittelbarem Kontakt mit dem praktischen Unterricht entstanden. Über die (sehr gesunde) Kritik vieler moderner Unarten zu referieren, liegt hier kein Anlaß vor; da die Kunstgeschichte aber anfängt, sich auf ihre ästhetischen Grundlagen zu besinnen, sei das Buch nach seinem allgemeinen Inhalt auch Historikern als nützlich empfohlen. An Widerspruch wird es freilich nicht ganz fehlen und nicht nur, weil der Historiker von vornherein die Dinge anders zu begreifen gewöhnt ist.

Prinzipiell möchte ich glauben, daß Cornelius zu vieles aus bloßen Forderungen des Auges erklärt. Die Unschönheit gewisser Figuren (vgl. die Gefäße S. 108) kann nicht daher stammen, daß sie der Auffassung des

[1]) Die englische Ausgabe des Werkchens ist mit vom Verf. ausgewählten Illustrationen versehen. D. R.



Auges zu wenig entgegenkommen, d. h. optisch nicht einheitlich genug gestaltet sind, sondern daß sie in ihrer »funktionellen« Erscheinung widerspruchsvoll sind. Die Bauanlagen, die mit der Landschaft zusammen komponiert sind (vergl. S. 110), gefallen, nicht weil es dem Auge leicht ist, dem einheitlichen Formenzug zu folgen, sondern weil man solche Dinge als gewachsen empfindet, als Produkte einer einheitlichen Triebkraft. Das Entscheidende liegt auch hier in der »funktionellen« Wirkung, nicht in dem Grad der Klarheit der Erscheinung.

Es scheint mir aber überhaupt, daß der Begriff der »Klärung für das Auge« zu einseitig gehandhabt sei. Die munteren Gitterfüllungen der Lübecker Marienkirche (S. 144) kann man meinetwegen als »Beispiele leicht faßlicher Teilungen« bezeichnen, aber wer wird zugeben, daß die künstlerische Absicht dabei in erster Linie die war, die einfache Gesamtform durch Teilungen »noch mehr zu klären«? Ich weiß: es handelt sich nur um »Elementargesetze«; trotzdem vermisse ich hier den Gegenbegriff der reizvollen Verunklärung. Das Auge will Schwierigkeiten überwinden. Man soll ihm lösbare Aufgaben stellen, ja; aber die ganze Kunstgeschichte ist ein Beweis, daß die »Klarheit« von heute morgen langweilig ist und daß die bildende Kunst auf partielle Verdunkelungen der Form, momentane Irreführungen des Auges so wenig verzichten kann wie die Musik auf die Dissonanzen, Trugschlüsse u. dgl. Daß in Plakaten diese Kunstmittel bis zum Extrem verfolgt werden, liegt in der Natur der Sache. Diese frechen Düpierungen des Auges verfolgen ja aber auch meist nur eine Augenblickswirkung. Eben darum dürfen sie nicht mit seriösen Bildwerken auf eine Linie gebracht werden. Cornelius macht einen überreichlichen Gebrauch von diesen wie Blitzlichter wirkenden Kompositionen als abschreckenden Beispielen »uneinheitlicher Raumgestaltung« und was dergleichen Fehler mehr sind.

Das Buch ist rein dogmatisch, nicht historisch Das ist kein Vorwurf für den Verfasser, aber manches würde er doch überzeugender herausgebracht haben, wenn seine Darlegungen auf dem Standpunkt stünden, daß auch das Sehen eine Geschichte hat. Und wenn z. B. das Prinzip der klar sichtbar zu machenden Vorderfläche in Bildern durch Botticellis Geburt der Venus illustriert wird (S. 97), so finde ich das Beispiel nicht gut, weil das Bild uns durchaus altertümlich befangen vorkommt, während die Aufgabe die wäre, zu zeigen, inwiefern auch in der ganz freien Kunst das Gesetz noch verbindlich wirkt. Einen »historischen Hildebrand« — wer wird uns den einmal schreiben?

Wölfflin.

Krapf. Das Problem der Bindung in der bildenden Kunst. Straßburg, Ed. Heitz 1908. 127 S. mit 24 Abb. u. 20 Taf.

Ich fragte unlängst einen meiner streitbarsten Kollegen, ob sich denn nicht ein allgemeiner Grundsatz aufstellen ließe, nach dem man Bücher, die man für schlecht halte, besprechen solle. Ich bekam die Antwort, man solle dies proportional dem Schaden tun, den das Buch möglicherweise anrichten könne.

Dieser dürfte hier nur klein sein, die Besprechung kann sich also kurz halten. Das Buch ist um einen guten Einfall herumgeschrieben, um ein ausgezeichnetes Wort, das sich in der Sprache der Kunsthistoriker wohl einbürgern dürfte: »Bindung« vermag kräftig und bildhaft so manches bei Kunstwerken auftretende Phänomen zu bezeichnen. Aber das Unmögliche des Büchleins steckt in dem Unternehmen, überall dort, wo irgendeine zusammenfassende Tätigkeit des Sehens, ja sogar der allgemeinen Denkfunktionen (z. B. bei der Bildung eines Begriffes S. 57 u. 60) vorliegt, nun das Wort Bindung einzuführen, und für die Vielfältigkeit der Sonderfälle statt der alten, im Gebrauche langher erprobten, neue Benennungen zu erfinden (Bindeelement, eigentliche und uneigentliche Bindung, Bindemittelpunkt, blicklenkende, erklärende, störende Bindungen, Nebenbindungen usw.). Der allgemeine Vorgang der teils trennenden, teils zusammenfassenden Arbeit menschlicher Geistestätigkeit ist ja seit mehr als zwei Jahrtausenden beobachtet, und in neuerer Zeit seit dem Erstarken der beschreibenden Psychologie durch alle möglichen Stadien durchverfolgt worden. Und auch daß gerade im Kunstbereiche das Zusammenfassen, das Binden von Einzelelementen (und worauf diese Bindung sich gründe: Ähnlichkeit, Anordnung, Farbenhaltung usw.) oft zum Wichtigsten gehört, ist bereits in jedem Lehrbuch der Psychologie zu finden. Die Kunsthistoriker schon gar haben sich längst mit diesen Dingen vertraut gemacht. So daß der Hinweis auf eine Diagonalkomposition bei Rubens als Beispiel der »Ungebundenheit als Empfindungserreger« nicht besser wirkt als die Analyse der Kirchenfassaden und ihrer verschiedenen Bindungsmöglichkeiten durch die Türme. Im Grunde bleibt nichts übrig, als die Aufforderung an den Kunsthistoriker, überall wo er bisher »zusammen« oder »con-« oder »syn-« gesagt hat, wo er Worte wie Ecklösung, Auswiegen des Schwerpunktes, gesprengte Gruppierung, Zeitstil (als »gegebene Gebundenheit des Zeitcharakters«) und dergleichen anwendete, nun »Bindungsarten« zu unterscheiden.

Als Probe ein Beispiel aus dem Buche, Seite 117, Mitte: »Denken wir uns in einer größeren Architekturgebundenheit die Gleichheit etwa in der Vollerscheinung der Häuser als gleichhoher, gleichgerichteter, meist gleichfarbiger Rechteckformen, wie dies beim Großstadtstraßenbild gewöhnlich der Fall ist, gegeben, so muß das Einzelhaus zweifellos an Wirkung ver-



lieren, denn es stellt in Verbindung mit den übrigen Häusern eine eigentliche Gebundenheit vor, innerhalb welcher höchstens das uneigentlich gebundene Detail sich auszuleben vermag. Da nun aber gerade die Hausform als solche zur Geltung kommen muß, soll anders die Architektur als eigene Kunst nicht ihre Bedeutung verlieren, so ergibt sich, daß die Bindung nicht durch jene selbst geschaffen, sondern lediglich durch Gleichheit nebensächlicher Erscheinungsfaktoren, etwa der Farbe, erzeugt werden darf, wenn das Haus imstande sein soll, als solches in Wechselwirkung zu den übrigen Häusern des Nebeneinanders zu treten und damit die Eigenheit speziell seiner Gesamterscheinung zu steigern. Je mehr nebensächliche Erscheinungsfaktoren wir einander gleich halten, und je charakteristischer wir im übrigen die individuelle Form bestimmen, um so lebhafter und eindringlicher kann der eigentliche Hauscharakter im Straßenbilde empfunden werden. Als die fruchtbarste Gestaltungsweise erkennen wir im allgemeinen jene, bei welcher die relative Gebundenheit sich als eine Bruchzahl darstellt, in deren Zähler die Summengebundenheit aller unwesentlichen Erscheinungsfaktoren und in deren Nenner die absolute Gebundenheit steht; es ist dies jene Gestaltungsweise, welche auf dem Boden der größten Einheit die höchste Mannigfaltigkeit der Charakterwerte entwickelt.« Ebenso unzweifelhaft richtig, wie längst bekannt. Nur daß man bisher kürzer, einfacher und klarer sagte: das Miethaus soll bei möglichster Eigenart das Gesamt-Straßenbild nicht stören. —

Gerade derjenige, der sich für Psychologie interessiert, der zwar nicht die kindische Ansicht hegt, die Kunstgeschichte müsse nun mit Hilfe jener jüngsten Wissenschaft von Grund aus verändert, wiedergeboren werden — der aber glaubt, daß von psychologisch orientierten Kunsthistorikern sehr wohl gewisse Gebiete der Kunstgeschichte so behandelt werden können, daß sie auch den strengen Historiker interessieren: gerade der muß über Büchern wie dem vorliegenden besonders mißmutig werden. Denn sie sind nicht nur überflüssig; sie schaden direkt der im Kern guten Sache. *Deri.*

Architektur.

P. Eichholz. Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des IX. Jahrhunderts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 84.) Straßburg i. E. 1907.

Der zunächst etwas reklamehaft ausschauende Titel des Büchleins darf nicht hindern, daß sich die Forschung ernsthaft mit seinem Inhalt auseinandersetzt. Es handelt sich um das bereits öfter behandelte graue Haus

in Winkel im Rheingau. In der Volkstradition galt das Häuschen als Wohnung des Rabanus Maurus, also für ein Werk des 9. Jahrhunderts. Dem widersprach, wie zunächst jeder eine solche Tradition mit wohlwollendem Lächeln auf sich beruhen zu lassen geneigt sein wird, die große Mehrheit derer, die sich mit dem Bau beschäftigt hatten; Eichholz tritt dagegen für den karolingischen Ursprung von neuem ein, nachdem Konr. Plath bereits, wenn auch noch nicht völlig abschließend, die dieser Auffassung günstigen Tatsachen hervorgehoben hatte. Er geht von den Einzelformen aus, die zum größten Teil in Abbildungen und Aufnahmen gebracht werden.

Den Hauptanstoß gab bisher ein kleines monolithes gekuppeltes Fenster im Obergeschoß, das ein Würfelkapitell in freilich stark überhöhter Segmentform zeigt. Zum Beweise dafür, daß diese Form des Kapitells nicht erst im 10. Jahrhundert (Essen) auftritt, verweist Verfasser auf einen in Forchheimer-Strzygowskis Byzantin. Denkmälern abgebildeten altchristlichen Sarkophag in Ferrara. Eine gewisse Ähnlichkeit ist nicht zu verkennen und gewiß ließen sich noch mehr Analogien beibringen, vor allem aus der Kleinkunst. Wenn einmal erst das ganze Material der spätantiken bis romanischen Kapitellformen durchgearbeitet sein wird, wird sich eher mit Sicherheit über solche Dinge urteilen lassen. (Übrigens kommt in der Abbildung die starke Verjüngung des Säulenschaftes nicht genügend zur Geltung.)

Daß man im 12. Jahrhundert »so kleine Öffnungen nicht mehr rundbogig schloß, sondern mit einem geraden Sturz überdeckte«, ist in dieser Ausdehnung für Deutschland gewiß nicht richtig; die meisten Beispiele, die angeführt werden, gehören dem westlichsten Deutschland — wo übrigens auch zahlreiche rundbogig schließende Öffnungen begegnen — und besonders Frankreich an, wo sich eine von deutschen Gewohnheiten abweichende Vorliebe für die Horizontale ausgebildet hat. (Vgl. meine Studien zum roman. Wohnbau, Straßburg 1902, S. 159.)

Dagegen hat die sonstige sparsame Ornamentik nichts mit Romanischem zu tun: eingeritzte Schleifen, Linien in Form eines ansteigenden Giebels mit kreisrunden Akroterien. Besonders schlagend ist ein direktes Kerbschnittmuster am Mittelpfosten und zwischen den Bogen eines gekuppelten Fensters, das Eichholz gefühlsmäßig lieber für karolingisch als romanisch ansehen möchte. Gerade dafür haben wir aber ein wichtiges Gegenstück im südlichen Giebel der Lorscher Torhalle, wo die Kerbschnittverzierung in völlig gleicher Weise wiederkehrt. Die einfache Übertragung der Zimmermannsgewohnheiten auf die Steinbearbeitung zeigt sich auch in einem ausgegründeten Kreuz, für dessen Form ich zum Vergleich auf ein fränkisches, aus Abenheim stammendes Schmuckstück im Mainzer Römisch-Germanischen Zentralmuseum hinweisen möchte



(Nr. 1371). Ebenso wichtig für die Datierung ist ein Gesimsstück mit einer Stabverzierung, wie sie von merowingisch-fränkischen Sarkophagen bekannt ist. Auch die Eigentümlichkeit sicher karolingischer Bauten, daß die Profile der Kämpfer nur nach der Leibungsseite ausladen, begegnet hier; ebenso der Wechsel von roten Ziegeln und hellen Sandsteinen in den Bogen.

Es bleibt nichts anderes übrig, als anzuerkennen, daß alles auf karolingische, nichts auf spätere Entstehungszeit schließen läßt, denn auch die Einfügung der sämtlichen frühen ornamentierten Teile in einen späteren Bau ist in keiner Weise wahrscheinlich. Dabei ist aber nicht zu verkennen, daß noch innerhalb der karolingischen Epoche Umgestaltungen mit dem Hause vorgenommen worden sind; der Urbau bestand jedenfalls nur aus einem zweigeschossigen Hauptbau mit gleichfalls zweigeschossigem Oratorium im Westen. Ein Kamin, kein »Hochsitz«, an der Südostwand; eine Freitreppe wohl westlich im Winkel der beiden Bauteile.

Noch in karolingischer Zeit wurde südlich ein Erweiterungsbau angefügt, bei dem zum Teil Stücke des ursprünglichen Baues pietätvoll verwendet, Monolithe dagegen offenbar nicht mehr neu hergestellt wurden. Weiter wurde südlich der Kapelle eine Küche angelegt, deren Herd an die Stelle der Freitreppe kam. Die späteren Veränderungen interessieren hier nicht weiter.

Die Untersuchung ist bis hierher durchaus überzeugend, sorgfältig und nüchtern; es folgen Kombinationen, die für sicher anzunehmen niemand gezwungen ist.

Der Bauherr war zweifellos ein wohlhabender Mann, gewiß ein Geistlicher, jedenfalls klassisch gebildet. Das beweist die bisher unbemerkt gebliebene Einhaltung der Lehre Vitruvs bei dem — nach Eichholz — ursprünglichen Bau, den Grundriß 1 : 2 zu gestalten; bekanntlich zeigt die Ingelheimer Pfalz dasselbe Verhältnis. Winkel liegt nahe bei Mainz, unwillkürlich lockt der Gedanke, in Rabanus Maurus, dem Erzbischof selbst, den Erbauer und Bewohner des Hauses zu sehen.

Seine umfassende Bautätigkeit für Fulda ist bekannt; andererseits steht fest, daß er in Winkel ein Haus besessen und bewohnt hat. Auch der Erweiterungsbau würde in der Geschichte seines Lebens seine Erklärung finden: bei einer Hungersnot (850) soll er täglich Hunderte bei sich gespeist haben. Auch sonst ist Eichholz glücklich in der Heranziehung der literarischen Quellen. Abschließend ist auch seine Arbeit nicht; so vermißt man einen genauen Grundriß des Vorhandenen; Eichholz bringt nur einen Lageplan des Ganzen und Grundrisse des Urbaus als Wiederherstellungsversuch. Auch die Arbeit seiner Vorgänger tritt zu Unrecht stark zurück; manches in seinen Untersuchungen war bereits von anderen vor ihm ausgesprochen oder wenigstens angebahnt worden. *Karl Simon.*

Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. Aus Kunst und Leben. III. verb. Aufl. Freiburg i. B., Herder. 1908.

Das Buch ist eine Gelegenheitsschrift. Es vereinigt eine Reihe von Aufsätzen teils historischer teils feuilletonistischer Natur zu einem Zweck, den der Verfasser am Schluß angibt: der Erlös soll dem Rottenburger Dombaufonds zufließen. Der Verfasser wendet sich an ein weiteres, künstlerischen und kunsthistorischen Fragen fernstehendes Publikum; schon aus diesem Grunde ist ein kritischer Maßstab vom wissenschaftlichen Standpunkt an diese Dilettantenarbeit nicht anzulegen. — Aber einige Punkte sind in der Schrift enthalten, die über den Kreis der bischöflichen Herde hinaus allgemeinere Interessen berühren: ich meine die schon vielbesprochene Stellung der katholischen Kirche zur Kunst, besonders zur modernen. Jeder weiß, wie traurig es um die Produkte »moderner Kunst« in katholischen Kirchen bestellt ist, auch Bischof Keppler ist nicht ganz mit diesen Dingen zufrieden, trotzdem empfiehlt er »nachdem die moderne Kunst der Volksseele sich entfremdet hat« die »von bewährten katholischen Firmen« hergestellten religiösen Bilder! Welche bedauernswerten Folgen ein solcher Standpunkt zeitigen kann, wenn ihn Leute einnehmen, in deren Händen wichtige künstlerische Entscheidungen ruhen, zeigt die im Schlußkapitel behandelte Frage des Domneubaues für Rottenburg. »Wie soll gebaut werden? So hat noch keine Zeit fragen müssen, außer der unsrigen. Daß wir so fragen müssen, ist ein beschämender Beweis unserer Schwäche. Das sollen die nicht vergessen, die gar so fortschrittselig sind und nicht genug rühmen können, wie herrlich weit wir es gebracht haben. Wir haben keinen Baustil, und alle Versuche, einen zu erfinden, sind bisher fehlgeschlagen (!) usw. usw. So sind wir genötigt zu Zwangsanlehen bei der Vergangenheit, wir müssen in einem Stil der Vorzeit bauen. In welchem? Soweit ich da ein Wort habe, werde ich mit aller Entschiedenheit für den romanischen Stil eintreten.« — Also romanisch. Über die Tatsache, daß in unserer Zeit an allen Ecken und Enden unseres deutschen Vaterlandes höchst beachtenswerte Leistungen, nicht in einem »neuerfundenen Stil«, sondern in einem neuen Sinne auf architektonischem Gebiet entstehen, über die Tatsache, daß in nächster Nähe von Rottenburg, nämlich in Stuttgart, ein Mann wie Theodor Fischer die kirchliche wie die profane Baukunst zu neuem Leben erweckt hat, geht der Herr Bischof mit den oben zitierten Sätzen hinweg. Er sollte nur andere Kräfte heranziehen, als jenen Baukünstler, der den geist- und blutleeren aber romanischen Dom entworfen hat, den die Abbildung zeigt: dann würde er sehen, daß unsere Zeit nicht um Baumeister verlegen zu sein braucht, die wahrhaft kirchliche Bauten in der Sprache unserer Tage zu schaffen verstehen. *J. Sievers.*



Malerei.

Die italienische Malerei des 15.—18. Jahrhunderts. Jahresbericht 1906[1]).

I. Allgemeines.

1. K. Woermann, Die italien. Bildnismalerei der Renaissance. Eßlingen. (Führer zur Kunst 4.) Wesentlich 15. u. 16. Jht., schließt mit Tizian ab.

2. A. Venturi, Les »triomphes de Pétrarque« dans l'art représentatif. Revue de l'art ancien et moderne XX, S. 209. Über Pesellino, florent. Tondo in Turin, Costa in S. Giacomo Maggiore, Bologna; P. della Francesca.

3. R. Förster, Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance. Jahrb. d. preuß. Kstslgn. 27, S. 149. Miniaturen im Virgil der Riccardiana, Zeichnung von Filippino, ferner Niccolo Abate, G. Romano.

4. C. von Fabriczy, Memorie sulla chiesa di S. Maria Maddalena de'Pazzi à Firenze e sulla Badia di S. Salvatore à Settimo. L'Arte IX, S. 255. Aus den Aufzeichnungen des D. Ignazio Signorini (sec. XVII); bes. über Ghirlandajo, Rosselli, Perugino und Credi (vgl. ebendort X, S. 225).

5. A. V(enturi), Corriere Fiorentino. Ebendort S. 62. Bilder von Tura, Costa; Porträt von Mantegna, Pal. Pitti.

6. L. Dimier, Les origines des collections de peinture du Louvre. A Fontainebleau sous François I. et sous Henri IV. Musées et monuments de France I, S. 52. Die bekannten Werke von Raphael, Sarto, Leonardo, Tizian u. a., alle in den drei Chambres de repos, kamen unter Heinrich IV. in den Pavillon des peintures; an Stelle der Originale Kopien (zwei davon jetzt in der Kapelle von Trianon-sous-Bois).

7. M. Besnier, La collection Campana et les Musées de province. Revue Archéologique IV[e] série, t. VII, S. 30. Von den 646 Bildern des Katalogs kamen 1863 318 an 67 Provinz-Museen. Später kamen noch andere zur Verteilung. [Sehr wichtig zur Identifizierung vieler Bilder der Campana Sammlung.] Ebendort S. 423 über Bilder dieser Provenienz in den Museen der Normandie.

8. A. Ratti, La risurrezione di un Museo Milanese. Rendiconti dell' Istituto Lombardo, S. II t. XXXIX, S. 1011. Zur Geschichte des Museo Settala.

---

[1]) Mit Ausschluß der Lombardei und Piemonts.

9. A. Chiti, Tommaso Puccini. Bullettino storico Pistojese VIII, S. 179. Aus Briefen des Jahres 1783 über Bilder in Galerien und Kirchen in Neapel (u. a. Galerien della Torre, Santobuono, Stigliano, Capodimonte (Fortsetzung ebendort IX, S. 1: Puccini als Direktor der Uffizien).

10. Don Fastidio, La quadreria del Principe di Salerno. Napoli nobilissima XV, S. 92. War 1840—1860 im Museo Borbonico und kam dann an den Herzog von Aumale. Wiederabdruck der Guida von 1842, die 102 Bilder aufführt.

11. C. de Bildt, Cristina di Svezia e Paolo Giordano II. duca di Bracciano. Archivio della Società Romana di storia patria t. XXIX, S. 25. Aus Briefen von 1652: die Königin sendet Miniaturkopie von Cooper nach Tizian; über ihre italienischen Bilder, alle aus Prag stammend. Der Herzog berichtet aus Rom u. a. über P. da Cortona, Bernini und Algardi [cf. Fanfulla d. domenica 1891, 4./5. Oktober].

12. C. Ricci, La pittura antica alla mostra di Macerata (II. Artikel). Emporium t. XXIII, März, S. 200. U. a. die Venezianer: Jacobello del Bonomo; Teile eines Polyptychons, Pausula, von Antonio Vivarini; Polyptychon von Andrea de Bologna (Fermo); Bilder von Innocenzo da Imola, Gio. di Paolo (Assunta, Sanseverino) u. a.

13. Od. H. Giglioli, Nuovi acquisti della Galleria degli Uffizi. Ebendort S. 231. Bilder von Melozzo, Tura, Costa, Niccolo da Guardiagrele, Jac. Bellini.

14. C. Ricci, Gli ultimi ritratti d'artisti entrati nella Galleria degli Uffizi. Illustratore fiorentino per l'anno 1906, S. 131. Porträts des Galli Bibbiena, Girol. da Castello, G. M. Terreni.

15. Gerspach, La Galerie Corsini à Florence. Les Arts Nr. 52, April, S. 12. Einige Angaben über Provenienz der Bilder.

16. F. Mason Perkins, Note su alcuni quadri del Museo Cristiano nel Vaticano. Rassegna d'arte VI, S. 106 u. 121. Außer Bildern des Trecento, bes. über die Sienesen: Gio. di Paolo, Sano di Pietro, Sassetta, Matteo di Giovanni. Ferner Fra Angelico und Schule, Francesco di Gentile da Fabriano etc.

17. O. Sirén, Quadri sconosciuti nel Museo Cristiano Vaticano. L'Arte IX, S. 321. Von S. 332 über Bilder des 15. Jhts.: Sassetta, Masolino (Tod der Maria und Kruzifixus), Predellen von Gentile da Fabriano, vom Altar von S. Niccolò [dies gewiß richtig!],

Triptychon des Giovanni del Ponte 1437; Bartolo di Maestro Fredi; Fra Angelico; Gio. di Paolo.

18. A. Venturi, La Galleria Sterbini in Roma. Saggio illustrativo. Rom, Verlag der Arte. Erst Trecento, dann Siena (guter Beccafumi), Florenz: zwei interessante Heiligenlegenden von Filippino [!], Credi, Magdalena von Engeln emporgetragen, in der Art des Bourgeois-Morgan-Bildes, Bacchiacca, Vision d. hl. Bernhard (hübsch, peruginesk); Umbrien; Art des Parenzano; Venedig (sehr schwache Bilder; hübscher Girol. Santa Croce); Dosso, gutes Porträt; Zaganelli.

19. O. F. Tencajoli, La Villa Visconti di Saliceto in Cernusco sul Naviglio. Ars et Labor Nr. 9, S. 777; Nr. 10, S. 880. Außer Lombarden Bilder von Bartol. Veneto, G. Romano, Albani, Longhi (Porträt des Conte Alinari, in ganzer Figur).

20. P. Schubring, Notizie di Berlino. L'Arte IX, S. 384. Vier Heilige von Masaccio, Predella von Fra Filippo; Bilder von Bellini, Sassetta, Gio. di Paolo, Parentino. Botticelli, Sammlung Simon.

21. R. Graul, Die Ausstellung des K. Friedrich-Museumsvereins. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVII, S. 133. Bes. gut vertreten Fr. Guardi (7 Bilder). Schönes männl. Porträt von Bronzino, Sammlung Simon.

22. Th. von Frimmel, Aus der steiermärkischen Landesgalerie zu Graz. Blätter f. Gemäldekunde III, 1 (Mai), S. 10. Gutes Porträt von Tintoretto, Bronzino, Tiepolo; verdorbener Marco di Tiziano. Bedeutender Dosso; D. Pellegrini, signierter Theod. Ghisi, Kopien nach Mantegna.

23. G. Bernardini, La quadreria Sandor Lederer a Budapest. L'Arte IX, S. 96. Schulen von Verona (Caroto) und Bergamo; Romanino, signierter Rocco Marconi; Puligo, Rosso, Beccafumi, P. da Cortona, Elis. Sirani.

24. Vgl. Trésors d'art en Russie VI, Heft 1/2. Schidone und Tintoretto (geistvolle Kopie der Hochzeit zu Cana in d. Salute), Grand Palais de Pavlovsk; Domenichino, Kommunion eines Heiligen, Sammlung Netchaieff-Malzoff.

25. G. Frizzoni, Appunti critici intorno alle opere delle scuole italiane nella Galleria del Louvre. L'Arte IX, S. 401. Für die Attribution der Madonna mit Stifter an Jacopo Bellini; Antonio Vivarini, hl. Ludwig; Botticini, Baldovinetti, Sellajo, Bartol. di Giovanni, Pier di Cosimo, Girolamo di Benvenuto, Franciabigio, Bacchiacca, Fra Bartolommeo, Leonardo. Bellini-Schule, (Madonna nicht Rondinelli), Carotto (Madonna), Parentino, Meister der Bern-

hardinslegende, Perugino (Apoll und Marsyas); Johannes d. T. dem Raphael zurückgegeben; G. Romano (nicht Bagnacavallo), Beschneidung Christi.

26. G. Frizzoni, Intorno a due dipinti di scuole italiane nel Museo di Digione. Rassegna d'arte VI, S. 186. Holbein zugeschriebenes Frauenporträt ist früher Lotto, vgl. Porträt Neapel und Bild bei Graf Puszlowsky [vgl. auch sog. Barbarj, Wien]. Bacchiacca, Auferstehung, zum Teil nach Perugino im Vatikan.

27. The National Gallery. Athenaeum No. 4114, 1. September. Kurze kritische Noten, bes. zu Bildern der Sammlung Salting. Vgl. No. 4131, 29. Dezember.

28. Ellen Duncan, The National Gallery of Ireland. Burlington Magazine X, No. 43, Oktober, S. 7. Tizian, Ecce homo, spät; Mantegna, Judith; Moroni, Mann m. zwei Kindern [?]; männl. Porträt, Cossa oder Roberti zugeschr.; Costa, hl. Familie; Altarbild von Palmezzano, 1513 (früher Sammlung Hercolani und Fesch); Zanobi Macchiavelli, Madonna m. Heiligen; männl. Porträt, Solario zugeschr. [? nach Cl. Phillips von Pacchia]; Signorelli; Raphael-Schule, zwei Kartons; Predelle von Fra Angelico; Mainardi; Carpaccio; Bissolo und Bellini; Oliverio (zwei Bilder); die Vedutenmaler.

29. E. Gregory, Earl Brownlow's collection of pictures at Ashridge Park. The Connoisseur t. XIV, No. 53, S. 3. Replik der Mona Lisa; Fra Bartolommeo; Tizian, hl. Katharina (aus Pal. Corner); Tintoretto, Heilung d. Gichtbrüchigen; Cima; Spagna.

30. Vente Lord Grinthorpe, London. Rassegna d'arte VI, S. 123. Bilder der Schule Botticellis, männl. Porträt von Tizian etc.

31. B. Berenson, Le pitture italiane nella raccolta Yerkes lasciate di recente al Metropolitan Museum di Nuova York. Ebendort S. 33. P. F. Fiorentino, Madonna; Botticelli-Kopie; Pontormo, Porträt; drei Bilder von Guardi; Cordegliaghi, signierte Madonna m. Stifter; Bild der Schule von Lucca, Sammlung Lathrop, New York.

32. New York. Altre opere italiane passate al Metropolitan Museum. Ebendort, März, zweite Umschlagsseite. Zwei Heilige von Crivelli, aus Sammlung Ashburton. Vgl. Burl. Magazine VII, No. 36, März, S. 443.

33. W. Rankin, Cassone fronts in American collections. Burlington Magazine IX, No. 40, July, S. 288. Zusammenstellung der Werke in den Sammlungen Gardner, Johnson, Jarves, Metrop. Museum und New York Histor. Society. Ferner Falconetto, Matteo de'Pasti bei Miss Bludgett, New York.



34. F. J. Mather, Recent additions to the Collection of Mr. John G. Johnson, Philadelphia. Ebendort Nr. 41, August, S. 351. Predellen von Neri di Bicci; Verkündigung, vielleicht Michelino; Bilder von Pesellino (Schule), Botticini, Sellajo, P. F. Fiorentino; Fra Bartolommeo, Adam und Eva, unvollendet (dazu H. Horne, ebendort, No. 42, S. 425: das Bild kommt in dem Dokument der Trennung zwischen ihm und Albertinelli, 1512, vor); Bronzino, Portr. d. Carlo Pitti (dazu Horne a. a. O.; wahrscheinlich gemalt nach 1575, nach Bronzinos Tod; dagegen Mather ebendort X, S. 137: Datum zweifellos 1546). Predella von Bartolo Fredi; Madonna Gio. Bellini; signierter Leandro Bassano; Schule von Verona u. a.

35. F. Malaguzzi-Valeri, I disegni della R. Pinacoteca di Brera. Mailand. Abb. von 94 Blättern aller Schulen, mit kurzem kritischen Verzeichnis.

36. E. Jacobsen, Nachtrag zu meinem Artikel »Handzeichnungen in den Uffizien«. Repertorium XXIX, S. 27. Savoldo, Verocchio, M. Angelo, Tintoretto.

37. G. Frizzoni, Opere di maestri antichi a proposito d. pubblicazione dei disegni di Oxford. P. IV. L'Arte IX, S. 241. Leonardo und Schule, Filippino, M. Angelo, Raphael-Viti, Correggio (vgl. auch C. Ricci, Rassegna d'arte VI, S. 140).

38. Trésors d'art en Russie, VI, No. 3/4: angebliches Kartonfragment der Farnesinafresken; Correggio, Kopf der Madonna der Krönung, farbig [sieht gut aus]; G. Romano, Baroccio [Kopie]. Ebendort Nr. 6/7, S. 109: Collection A. Prachoff, Dessins de maîtres anciens.

II. Venedig.

39. H. Cook, L'Esposizione del Burlington F. Arts Club. L'Arte IX, S. 143. Lotto, Madonna mit Stiftern, und Susanna, 1517 (beides Neuerwerbungen der Sammlung Benson), Danae (Conway); Palma, Porträt; Giorgione, Porträt, Col. Kemp (früher Doetsch); Giorgione-Schule, Triumphzug (Cook, Richmond; ein zweites Stück bei Lord Darnley, Cobham Hall). Das Novellenbild von Tizian aus Buckingham Palace. Vgl. auch Magazine of Fine Arts I, No. 4, Februar, S. 255.

40. H. Cook, Some Venetian Portraits in English possession. Burl. Magazine VIII, No. 35, Februar, S. 338. Giorgione, Col. Kemp; Basaiti, Sir Spencer Maryon-Wilson, Charlton Park; Dom. Caprioli, Bowes Museum, Barnard Castle, datiert 1528 (dabei über andere Bilder des Meisters); Cariani, Chatsworth.

41. Don Fastidio, Dipinti ignorati di Antonio Vivarini. Napoli nobilissima XV, S. 144. Im Archivio

Capitolare der Kathedrale von Polignano a Mare (Bari) fünf Teile eines Polyptychons (Madonna mit vier Heiligen), mit Resten der Signatur, datiert 1445.

42. V. de Golubeff, Carattere e contenuto del libro di schizzi di Jac. Bellini a Londra. Marzocco XI, 30. 29. Juli. Charakteristik des künstlerischen Gehalts.

43. C. Ricci, Una Madonna di Jac. Bellini. Rivista d'arte IV, S. 22. Neuerwerbung der Uffizien, mit reicher Bibliographie. Vgl. auch Marzocco XI, No. 11. 18, März (Cantalamessa), Rassegna d'arte VI, S. 59 (C. Gamba), Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVII, S. 266 (Gronau); Art Journal N. S. 45, Mai, S. 157.

44. A. Segarizzi, Ulisse Aleotti rimatore Veneziano del sec. XV. Giornale storico della letteratura italiana t. 47, S. 41 ff. S. 65: Verfasser der Sonette auf Jac. Bellini und auf den Wettstreit in Ferrara, sowie auf A. Mantegna.

45. Ch. Diehl, La peinture orientaliste en Italie. Revue de l'art ancien et moderne, t. XIX, S. 5 u. 143. Gentile Bellini (türkische Bauten des Brerabildes); Empfang in Kairo 1512, im Louvre; Carpaccio, St. Georg mit Drachen (gibt den Haram es Chérif wieder). Einfluß des Florentiner Konzils von 1438 auf die Künstler.

46. J. R. Martin, A portrait by Gentile Bellini in Constantinople. Burl. Magazine IX, No. 39, S. 148. Sitzender junger Mann, schreibend, Miniatur in Wasserfarben, in einem Album orientalischer Miniaturen, in Konstantinopel erworben. Hinweis auf Gentiles Zeichnungen im British Museum [überzeugt unbedingt].

47. Fr. Sarre, Eine Miniatur Gentile Bellini's, gemalt 1479/80 in Konstantinopel. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. 27, S. 302. In Besitz von Dr. Martin; ein Page, in türkischer Tracht der Zeit Mohammeds II.

48. C. Cavazzana, Cassandra Fedele, erudita Veneziana del Rinascimento. Ateneo Veneto A. XXIX, t. II, S. 73ff. S. 86/7 über das Porträt der Cassandra von Gio. Bellini, verloren, war später im Haus des Cancellier grande A. Frigerio (S. 372). Verse der Dichterin darauf.

49. D. F. Platt, Una Pietà del Crivelli. Rassegna d'arte VI, S. 30. Sehr zerstörtes Bild der Sammlung Rev. Nevin, Rom, aus Sammlung Caccialupi in Macerata. Zu Crivelli vgl. No. 32 u. 146/7.

50. Zu Lazaro Bastiani: Ebendort VI, April, zweite Umschlagsseite. Madonna, der National Gallery geschenkt.

51. G. Ludwig-P. Molmenti, Vitt. Carpaccio. Mailand, Hoepli (vgl. Emporium t. 23, März, S. 187).



52. P. Molmenti, Di alcuni quadri custoditi nella città di Zara, e attribuiti al Carpaccio. Emporium 23, April, S. 266. Sechs Tafeln in der Sakristei des Doms, ursprünglich am Altar des heiligen Martin; darstellend St. Martin und Heilige, Mittelbild trägt Signatur (die zweifelhaft ist); gestiftet angeblich 1480, dann Carpaccios frühestes Werk [?; vgl. Berliner Grablegung]. Carpaccio soll für S. Domenico einen hl. Vincenzio Ferrer gemalt haben (verloren). Angeblich von Carpaccio eine Mater misericordiae in S. Francesco (nach anderen Schule Palmas) und eine andere im Convento dei frati minori delle Paludi in Spalato.

53. L. Serra, Nota sugli affreschi dell' ex-convento dei SS. Severino e Sossio a Napoli. L'Arte IX, S. 106. Dem Antonio Solario zuerst von D'Engenio (Napoli sacra 1624) zugeschrieben. Caravita (I Codici ... di Montecassino) hat die Angabe, daß Zingaro 1518 in Monte Cassino Malereien ausführte, die noch 1610 vorhanden waren. Über zwei Bilder des Solario von 1495 und 1508. Das ihm früher zugeschriebene Bild aus S. Pietro ad Aram, jetzt Museo Nazionale, von dem Bolognesen Ant. Rimpacta. Der venezianische Charakter in den besten der Fresken; einiges darin von Quartararo, 1491 in Neapel nachweisbar. Zwei Fresken später.

54. C. Grigioni, Antonio Solario detto lo Zingaro nelle Marche. Arte e Storia a. XXV, S. 177 (vgl. Rassegna bibliografica d. arte italiana IX, S. 109). Giacomo, Sohn des Vittorio Crivelli, überträgt 1502 Vollendung des Polyptychons in Fermo an Antonius Joannis pieri de soleriis de Venetiis habitator firmi. Altarbild in S. Francesco in Osimo, schon 1893 von A. Anselmi als Werk des Venezianers Antonio di Giovanni di Piero nachgewiesen; 1506 von Giuliano Presutti aus Fano vollendet. Das Bild aus Serrasanquirico (jetzt Brera) könne nicht von Solario sein.

55. Zu Antonio Solario vgl. Napoli nobilissima XV, S. 78 (Madonna mit Stifter, erworben für Galerie, Neapel).

56. P. J. Sebastiano, Sulla vera patria di Antonio Solario detto lo Zingaro. Rivista Abruzzese XXI, S. 639. S. sei in Ripateatina bei Chieti geboren [ganz plantastisch; ohne Kenntnis der neuen Forschungen; Hauptquelle der Fälscher de Dominicis]. Dagegen G. de Caesaris, ebendort XXII, S. 50; Hinweis auf ein dem S. zugeschriebenes Bild Gottvaters in S. Domenico in Penne; Replik ebendort S. 603, ohne Wert.

57. Sir W. Armstrong, Alessandro Oliverio. Burl. Magazine X, No. 44, November, S. 126. Männl. Porträt, signiert, aus Sammlung Hamilton, gehört zum Palma-Kreis. Demselben Autor

schreibt A. Madonna mit zwei Engeln derselben Galerie zu [was nach Abb. nicht ganz überzeugt].

58. L. Cust u. H. Cook, »The Lovers« at Buckingham Palace. Ebendort IX, No. 38, Mai, S. 71. Aus Sammlung Karls I. (schon 1625), sehr schlecht erhalten, Tizian oder Giorgione früher zugeschrieben. Nach Cust die Komposition von Giorgione, das Buckingham-Pal.-Bild von Tizian (vgl. Salome, Doria Pamfili). Cook hält das Bild der Casa Buonarroti möglicherweise für Original von Giorgione, das vielleicht von Sebastiano vollendet ist; das Londoner Bild für Bordone. Über Bilder von Bordone in England; Kopie von Tizians »Alfonso d'Este und Laura Dianti« bei Earl Spencer, Althorp. Porträt der Paula Visconti im Besitz des Königs von Portugal.

59. Zu Giorgione vgl. Kunstchronik XVII, No. 16, Sp. 249 (Bilder der Sammlung Conway) und No. 31, Sp. 502 (Vermehren über das Konzert des Pal. Pitti).

60. H. Cook, Notes on the study of Titian. Burl. Magazine X, No. 44, November, S. 102. Der kleine Cupido, Wien, Akademie, sei Original von Tizian; nicht von T. dagegen der »Tamburinspieler« der K. Galerie. Cornaro-Familie in Alnwick, um 1560. Bild des Francesco Vecellio bei Sir W. Farrer, aus S. Giuseppe in Belluno (Beziehung zu Giorgionebild bei Lord Allendale) und über andere Bilder desselben.

61. E. Petersen, Zu Meisterwerken der Renaissance. 4. Tizians »Amor sacro e profano«. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVII, S. 182. Das Relief am Brunnen sei Tizians Erfindung, müsse Bestrafung der carnal amore auf Geheiß der Venus sein. Das Bild stellt den Gegensatz zwischen irdischer und himmlischer Schönheit dar, beruht auf platonischen Ideen.

62. L. Ozzola, Venere ed Elena (Amor sacro e Amor profano). L'Arte IX, S. 298. Venus überredet Helena, dem Menelaus zu folgen. Das Pferd des Sarkophags sei das trojanische, rechts die Tötung des Deiphobus, Gemahls der Helena, durch Menelaus; links, wie Venus den Paris vor Menelaus schützt.

63. P. Kristeller, Il trionfo della fede. Graphische Gesellschaft. I. Veröffentlichung. Berlin.

64. E. Mâle, L'Art symbolique à la fin du moyen âge. Revue de l'art ancien et moderne XIX, S. 111. Kopie nach Tizians Holzschnitt des Triumphes Christi im Fenster der Kathedrale von Brou.

65. Trento, La vendita di un Tiziano. Rassegna d'arte VI, November, zweite Umschlagsseite. Porträt



Madruzzos, von Baron Salvadori nach Amerika verkauft [Sammlung Stillmann].

66. G. Gronau, Zwei tizianische Bildnisse der Berliner Galerie. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 27, S. 3. Bildnisse des Ranuccio Farnese und der Tochter des Roberto Strozzi (vgl. Nachtrag von C. Sachs, ebendort S. 142).

67. H. von Kilényi, Ein wiedergefundenes Bild des Tizian. Budapest. »Toilette der Venus« aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm, dann in Preßburg und Ofen, 1856 versteigert, in Privatbesitz [des Verfassers]. Komposition mit einem Putto; ein zweiter kam bei Reinigung zum Vorschein.

68. J. Guiffrey, La collection du baron de Schlichting. Les Arts No. 50, Februar, S. 1. Darin Porträt von Tizian, A. Doria, etwa 1557—1560, aus der Sammlung Morris Moore [seither als Porträt des Vinc. Cappello erkannt].

69. Roth: Vesal, Estienne, Tizian, Leonardo. Arch. f. Anatomie u. Physiologie, No. 1 (nach Internationaler Bibliographie der kwiss. Literatur 1906, No. 2570).

70. Zu Tizian vgl. Rassegna d'arte VI, Januar, zweite Umschlagsseite. Porträt des Dogen Seb. Venier, Halbfigur, bei Antiquar in Görz, vielleicht aus T.s letzter Zeit, 1577 [sic!].

71. Archivio storico Messinese VII, S. 246: dem T. zugeschriebenes Bild im Museum von Messina, aus S. Maria dell' Alto (Corte-Cailler).

72. Art Journal, N. S. 45, Oktober, S. 301, angebliches Porträt des Lorenzo de Medici [?], von Tizian, verkauft in London, früher Foot's Cray Place (vgl. dazu Athenaeum No. 4099, 19. Mai: allgemein Autor und Name des Dargestellten bezweifelt).

73. Vittorio (Conegliano). — Un Tiziano apocrifo. Rassegna d'arte VI, Juli, zweite Umschlagsseite. Die Madonna im Dom von Vittorio sei nach Dokumenten Kopie des Originals, das im 17. Jahrhundert verkauft wurde.

74. D. Buratti, Un opera ignota del Tiziano. Il ritratto di Andrea Doria. Marzocco XI, No. 41, 14. Oktober. Im Besitz des Marchese E. Doria di Ciriè, in Ciriè del Canavese. Vgl. Rassegna d'arte VI, November, 2. Umschlagsseite.

75. Un quadro del Tiziano in vendita? Rassegna d'arte No. 11. Batseba, im Besitz der Conti di Conversano bei Bari.

76. R. Fry, Some recent acquisitions of the Metropolitan Museum, New York. Burl. Magazine IX, No. 38, S. 136. Männl. Porträt von Lotto [?].

77. Gerspach, La vie d'un peintre vénitien au XVIe siècle. Lor. Lotto. Revue de l'art chrétien V. série, t. II, S. 158 u. 233 [wertlos].

78. Zu Bordone vgl. Kunstchronik XVII, No. 32, Sp. 521. Venus mit Amor bei Dr. Herbst, Bremen.

79. A. J. Rusconi, A. P. Bordone in the Vatican Gallery. Connoisseur t. XVI, No. 61, S. 28. Der hl. Georg, mit falscher Signatur des Pordenone.

80. G. Arenaprimo di Montechiaro, Il pittore veneto Francesco Stetera in Messina. Arte e Storia XXV, S. 100. Zahlung an ihn 1572; Verkündigung in der Badia vecchia in Novara di Sicilia; Kopie in einer Kirche in Palermo. Signiert, datiert 1570.

81. P. Molmenti, Un contratto fra il Comune di Salò e i pittori Palma il Giovane e Antonio Vassilacchi. Atti d. R. Istituto Veneto di scienze t. LXVI, p. II (1906/7), S. 395. Die beiden Maler übernahmen Ausmalung des Chors und vier Bilder für die Orgeln von S. Maria Annunziata in Salò 1602; sie waren im folgenden Jahr fertig. Beschreibung derselben.

82. G. B. Cervellini, Marino, Emanuele e Costantino Zane. Nuovo Archivio Veneto N. S. t. XII p. II, S. 307. Künstlerfamilie aus Retimo. Von Emanuele Zane Bilder von 1636 bis 1686; von Costantino 1677 und 1682.

83. Sugli affreschi del Tiepolo di villa Duodo e del palazzo Onigo. Marzocco XI, No. 46, 18. November. Die Regierung hat Fresken aus Villa Duodo gekauft; zwei Soffitti aus Pal. Onigo, Treviso, im Handel in Mailand. Vgl. ebendort No. 47, 25. November (Molmenti): die Fresken von Giandomenico Tiepolo; die aus Casa Onigo von einem Nachahmer, vielleicht del Canal. Vgl. auch Kunstchronik XVIII No. 6, S. 94.

84. Zu Tiepolo vgl. Kunstchronik XVIII, No. 7, S. 108: Skizze der Kreuztragung in S. Alvise, für Berlin erworben; ebenso Guardi.

85. Oct. Uzanne, Les deux Canaletto. Paris.

86. Fournier-Sarlovèze, Les peintres de Stanislaus Auguste. Revue de l'art ancien et moderne XX, S. 113. S. 122: über Bellottos Aufenthalt in Warschau 1756/8; er läßt sich dort 1768 nieder. Bilder im Besitz des polnischen Adels.

87. C. A. Simonson, Guardi e Longhi. Burl. Magazine X, No. 43, Oktober, S. 53. Bild von Guardi, Maskerade im Ridotto, etwa 1760, Sammlung Kann; Replik von Pietro Longhi, Venedig Museo Correr, wahrscheinlich Kopie des Guardi. Kann hat das Gegenstück von Guardi.



III. Die Terraferma.

Zur Malerei des Friaul vgl. Bibliographie 1905 No. 89/90.

88. G. Gerola, Catalogo dei dipinti del Museo; Sezione bassanese. Bollettino d. Museo Civico di Bassano III, S. 105. Katalog von 106 Bildern, mit Provenienzen und Literaturangaben.

89. G. Chiuppani, Di alcuni pittori sconosciuti (sec. XV/XVI). Ebendort S. 69. In der Vorrede über die Nasocchi, Dario da Treviso (Zahlung 1462). Zahlung an B. Montagna 1487, an Gio. da Crema 1476. Dann Liste von unbekannten Malern mit Dokumenten, u. a. über Francesco fu Cristoforo da Vicenza, 1488, der gelegentlich mit Francesco da Ponte verwechselt worden ist, welcher aus Gallio in den Sette communi stammte.

90. G. B. Cervellini, Ancora per l'elenco delle opere della scuola pittorica bassanese. Ebendort S. 135. Liste der sicheren Werke von Giulio und Luca Martinelli, Giac. Apollonio, Giac. Guadagnini, Antonio Scaiaro und dessen Söhnen. Bis auf die zwei ersten alles Nachkommen des Giac. da Ponte.

91. A. Frova, Una casa dipinta a Fossalunga. Ebendort S. 15. Casa Sernagiotti, 16. Jahrhundert, mit Anklängen an die Fresken Bassanos an Casa Michiel und an der Piazzetta dell' Angelo.

92. Gli stucchi di Ca' Rezzonico e la pittura decorativa in Bassano. Arte ital. decorativa e industriale XV, S. 37. Fresken der Bassani; in Thiene, Pal. Conti Porro, klassische Szenen von P. Veronese und Zelotti.

93. V. Lazzarini, Nuovi documenti su Mantegna, Squarcione, Marco Zoppo, Schiavone etc. Rassegna d'arte VI, September, 2. Umschlagseite [für die Paduaner Malerschule von grundlegender Bedeutung. Jetzt ganz erschienen im Nuovo Archivio Veneto, Jahrg. 1908].

94. S. de Kunert, Una cappella distrutta nella Basilica di S. Antonio in Padova. L'Arte IX, S. 52. Die Kapelle de Lazara, zerstört wahrscheinlich 1532, gemalt von Pietro Calzetta (Vertrag von 1466: Ausmalung der Kapelle; Altarbild nach Entwurf von Pizzolo auf Grund einer Zeichnung von Squarcione. Skizze des Altarbildes, reproduziert). 1552 malt Stefano dall' Arzere das Bild der Auferstehung (noch dort).

95. L. Serra, Andrea Mantegna (nel 4º centenario della sua morte). Natura ed arte XVI, Nr. 1, 1. Dezember, S. 32.

96. A. M. Hind, The engravings of A. Mantegna. The Connoisseur XIV, Nr. 56, S. 213; XVI, Nr. 62, S. 93. Versuch einer Klassifikation und Datierung.

97. A. M. H(ind), Note su Mantegna e Pollajuolo. L'Arte IX, S. 303. Der Stich des G. Antonio da Brescia — Herkules und der Löwe von Nemea — geht nicht, wie Bartsch annahm, auf Pollajuolo, sondern auf Mantegna zurück.

98. Zu Parentino vgl. Blätter f. Gemäldekunde III, 2, S. 45: Bildchen Sammlung Weinberger, Wien.

99. Zu Lauro Padovano vgl. Kunstchronik XVII, Nr. 31, Sp. 501.

100. G. Biadego, La cappella di S. Biagio nella chiesa dei SS. Nazaro e Celso in Verona. Nuovo Archivio Veneto, N. S. t. XI, p. II, S. 91. Von größter Wichtigkeit für die Veroneser Malerei, besonders Falconetto, Francesco Morone (zugleich irrige Daten über Cavazzola berichtigt), Montagna, Cavazzola, Bonsignori und Girolamo dai Libri, Antonio Badile. Mocettos Name kommt nicht vor.

101. Zu Buonsignori vgl. A. Luzio, Isabella d'Este ne'primordi del papato di Leone X. Arch. stor. lombardo S. IV, t. VI, S. 135. B. wird 1514 beauftragt, das Porträt des Luigi Gonzaga zu malen; später malt er auch das Porträt des Ferrante Gonzaga. Die Bilder sind im Juni in Rom. Endlich soll er auch Federigo G. malen.

102. G. Frizzoni, La pala di G. Francesco Carotto nel Duomo di Trento. Archivio Trentino a. XXI, S. 129. Bild am Altar der S. Massenza, signiert, wahrscheinlich aus dem ersten Dezennium.

103. A. Sacchetti Sassetti, Del »Giudizio Universale« di Rieti e de'suoi autori. Bollettino d. Deputazione di storia patria per l'Umbria t. XII, S. 549. Von Lorenzo und Bart. Torresani aus Verona, vollendet 1554. Die Maler von 1525—1555 in Rieti nachweisbar. Lorenzo malt die Sebastianskapelle in S. Agostino in Narni, wo er 1541 und 1547 nachweisbar ist; Bartolommeo zwei Fresken im Dom 1547.

104. Il quadro di Maffeo da Verona. Marzocco XI, No. 10, 11. März. Bild, von Signor Geiger erworben, nach Zanetti die »Leiden der Verdammten«; in den Mosaiken von S. Marco kopiert.

105. D. Canavesi, Un dipinto di Girol. Romanino. Bollettino storico piacentino I, S. 76. Madonna, das Kind anbetend, im Besitz des Verf.



106. Zu Romanino vgl. A. Annoni, Il Castello del Buonconsiglio in Trento. Arte ital. decorativa e industriale XV, S. 95.

107. L. Angelini, Un polittico di scuola bergamasca. Rassegna d'arte VI, S. 62. Transfiguration mit Heiligen, vielleicht von Gio. Giacomo Gavasio de Poscante (um 1512 tätig) in der Chiesetta von Ama bei Albino (Valle Seriana).

108. G. Frizzoni, Nuove rivelazioni intorno a Jac. Palma il Vecchio. Ebendort S. 113. Schwierigkeiten der Chronologie. Zwei echte Bilder in der Gal. Borromeo, Mailand; zwei unbekannte Bilder (eines aus Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm) aus Wien an Crespi und Frizzoni. Madonna bei Visconti Venosta. Altarbilder in Serina, Peghera und Dossena. Beziehung d. Santa Conversazione in Venedig zu Bild von Tizian in Paris.

IV. Emilia, Romagna.

109. C. Gamba, Lorenzo Leonbruno. Rassegna d'arte VI, S. 65 u. 91. Biographie, Zusammenstellung der Werke, darunter die dokumentarisch beglaubigten Fresken der Scalcheria in Mantua (1523). Schüler des Costa, später in Rom ausgebildet.

110. E. Scatassa, Di Antonio di Guido Alberti da Ferrara, pittore. Rassegna bibliografica d'arte ital. IX, S. 56. Dokumente 1423—1465. Fahne in Urbino 1438, ebendort Polyptychon aus S. Bernardino; Fresken in Talamello 1449.

111. H. Yates Thompson, The most magnificent book in the world? Burl. Magazine IX, No. 37, April, S. 16. Aristoteles, 2 Bände, gedruckt in Venedig, mit Miniaturen der ferraresischen Schule [? erinnern an Parentino].

112. Gerspach, Deux peintures de Cos. Tura. Revue de l'art chrétien, V sér. t. II, S. 54. Dominikus in den Uffizien, S. Jacopo della Marca in der Gall. Borghese.

113. A. V(enturi), Due quadri di Francesco del Cossa nella raccolta Spiridion à Parigi. L'Arte IX, S. 139. Zwei Heilige, Lucia und Liberale, Halbfiguren.

114. Cl. Phillips, An unknown Dosso Dossi. Art Journal N. S. 45, Dezember, S. 353. Beweinung Christi im Besitz des Verf. (vgl. die Circe, Sammlung Benson).

115. V. Maestri, Una residenza feudale della fine del XVIII° sec. Erudizione e Belle arti N. S. III, S. 129. Kastell von S. Martino in Rio, den Roberti gehörig. Decken und Friese aus der Zeit Filippos I. Estense, um 1570, erhalten, von Modeneser

Malern, wie Gio. Taraschi u. a. (S. 147/8). Beschreibung derselben mit Angabe der Motti und Imprese (S. 170).

116. Arch. storico per le provincie Parmensi N. S. t. VI, S. 226: über Fresken, zum Teil 15. Jahrhundert, in S. Antonio del Viennese bei Borgo San Donnino.

117. D. Ettore Firelli, Cristo deposto dalla Croce, affresco nella chiesa del SS^{mo} Crocifisso in Carpi. Erudizione e Belle arti N. S. III, S. 14. Schon erwähnt 1664, daher nicht von Bonav. Lamberti (wie Tiraboschi annahm). Vielleicht von Bart. Ranzani, tätig um 1630, der von älteren Autoren genannt ist. Stich des Freskos, wahrscheinlich von Pietro Monaco nach Zeichnung von Gio. Maria Barbieri aus Carpi.

118. T. Sturge Moore, Correggio. London, Duckworth.

119. Arn. Barilli, L'Allegoria della vita umana nel dipinto correggesco della camera di S. Paolo in Parma. Parma. Die Puttenszenen repräsentieren Jagd, Ackerbau, Zivilisation und Krieg. Die Lünettenserie beginnt mit den Parzen, endet mit dem Tempel. Hauptquelle war wohl Ovid [die Theorie ist unhaltbar; die Darstellungen in den Lünetten sind zum Teil den Reversen römischer Münzen entnommen]. Vgl. Rassegna d'arte VI, S. 143.

120. Th. von Frimmel, Bemerkungen zu Correggio. Blätter f. Gemäldekunde III, 4, S. 65. Über Farbengebung und Erhaltung der Madonna della Scodella; Untersuchung der Bilder in Parma auf Technik.

121. C. Ricci, Documenti su Fr. Maria Rondani e Michelangelo Anselmi. Rivista d'arte IV, S. 31. Die Fresken in der Cappella della Concezione bei S. Francesco in Parma, 1532—1534.

122. P. N. Ferri, Di un recente incremento alla raccolta dei disegni di antichi maestri negli Uffizi. Ebendort S. 124. Sammlung Marchesi Malvezzi in Bologna, gesammelt vom Kardinal Vincenzo M. (18. Jahrhundert), wesentlich bolognesische Schule 16. bis 18. Jahrhundert.

123 U. Santini, Cenni statistici sulla popolazione del quartiere di S. Procolo in Bologna nel 1496. Atti Memorie d. R. Deputazione di storia patria per le prov. di Romagna III S., t. XXIV, S. 327. Darin S. 334 einige Malernamen mit Katasterangaben.

124. Rassegna d'arte VI, Mai, 2. Umschlagsseite: Bilder der bolognesischen Schule, Vendita Gozzadini, Bologna.



125. H. Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Pal. Farnese und seine römische Werkstätte. Jahrb. d. AH. Kaiserhauses XXVI, Heft 2, S. 49. Auch über die Schüler Inn. Tacconi, Albani, Domenichino, Lanfranco, Badalocchio.

126. Imola. Quadro di Lod. Carracci restaurato. Rassegna d'arte VI, Oktober, 1. Umschlagsseite. S. Orsola in S. Niccolo.

127. Un Centenario à Bracciano. Il Rosario, Memorie Domenicane A. XXIII (S. II, t. X), S. 502. Altar des Rosario, gestiftet von Duchessa Caterina Galletti-Orsini, mit Anbetung des Rosenkranzes, mit Porträts der Familie der Stifterin, aufgestellt Juli 1606, von Domenichino.

128. F. Malaguzzi-Valeri, Guercino disegnatore. Ars et labor (già Musica e Musicisti) I, S. 3. Mit Abbildungen verschiedener Blätter in der Brera.

129. A. Bacchi della Lega, Sulla vita e le opere di M. Ant. Franceschini pittore bolognese del sec. XVII. Atti Memorie di storia patria p. le prov. di Romagna S. III, t. XXIV, S. 590. Referat über Vortrag. Fr. lebte 1648—1729; über seine Bilder in Bologna.

130. C. Gamba, Una tavola di Melozzo da Forli. Rassegna d'arte VI, S. 44. Orgelflügel mit Verkündigung und auf den Rückseiten Bischof und S. Benedetto, für die Uffizien erworben. Vgl. Kunstchronik XVII, Sp. 276 u. 407.

131. C. Astolfi, Rivendicazione d'un quadro del Palmezzano esistente a Treia. Rivista Marchigiana illustrata I, S. 310. Praesepe im Besitz des Grafen N. Grimaldi, ausgestellt in Macerata; identische Komposition, wie Palmezzano in Grenoble, ferner auf Predellen in der Galerie in Ravenna und der Brera.

132. G. Petrini, Un presepe della pinacoteca reatina. Rassegna d'arte VI, S. 190. Anbetung der Hirten, aus dem Ex-Convento S. Francesco; nach Guardabassi »Schule Peruginos« [Nachahmer Palmezzanos].

133. Fr. Ravagli, Carpi. Salone di Mori. Erudizione e Belle arti N. S. A. III, S. 259. Fresken im Castello dei Pio, überweißt, jetzt in Restauration, können nur von Gio. Sega von Forli sein, der 1506—1527 in Carpi lebte.

134. C. Ricci, Un gruppo di quadri di G. B. Utili. Rivista d'arte IV, S. 137. Dokumente in Faenza 1505 u. 1515. Altarbild in der Pinakothek dort zeigt stark toskanischen Einfluß. R. schreibt

ihm eine Gruppe von Madonnenbildern und Altarbild in S. Francesco in S. Casciano zu.

V. Die Marken.

135. C. Astolfi, Gli antichi centri pittorici delle Marche e l'Esposizione d'arte di Macerata. Rivista Marchigiana illustrata I, S. 18. Die Schulen von Sanseverino, Camerino, Ascoli, Urbino, Caldarola, Ancona [wichtig].

136. F. Mason Perkins, Note sull' esposizione d'arte Marchigiana a Macerata. Rassegna d'arte VI, S. 49. Alegr. Nuzi, Franc. di Cicco, über Gentile und Antonio da Fabriano (signierter Kruzifix 1452), Polyptychon des Gerolamo di Gio. Boccati (1473), Lorenzo II. da Sanseverino, Carlo und Vittore Crivelli, P. Alemanni, Folchetti, Cola d'Amatrice, Lotto, Pagani, ferner Perugino (Fano) und Gio. di Paolo.

137. C. Ricci, La pittura antica alla mostra di Macerata. Emporium t. XXIII, Februar, S. 99. Schulen von Fabriano und Sanseverino, die Crivellesken, Cola d'Amatrice und Pagani. Wichtige Bibliographie am Schluß, reiche Abb. (der 2. Artikel s. o. Nr. 12).

138. Ard. Colasanti, Gli affreschi di Gentile da Fabriano nella Basilica Lateranense. Riv. Marchigiana illustrata I, S. 268. Zusammenstellung der bekannten Notizen. Nach Zeugnis des Loverano waren die Fresken 1630 noch vorhanden; wahrscheinlich der Restauration durch Borromini (seit 1644) geopfert.

139. A. Venturi, Un nuovo dipinto di Gentile da Fabriano. L'Arte IX, S. 222. Madonna mit Heiligen in Fabriano [später von anderen richtig als Werk des Bicci di Lorenzo erkannt]. Vgl. Riv. March. illustr. I, S. 146; Rass. d'arte VI, April, 1 Umschlagsseite.

140. A. Colasanti, La Chiesa farfense di S. Vittoria in Mantenano e i suoi affreschi. Emporium t. XXIII, Januar, S. 20. Die Fresken in der Kapelle der alten Benediktinerkirche (bei Fermo) können nicht die frühesten Arbeiten Gentiles sein. Sie erinnern an ein Triptychon des Vatikans, irrig dem Gentile zugeschrieben, von einem unbekannten Folignaten [jedenfalls ist an Gentile nicht zu denken].

141. E. Calzini, A proposito del pittore degli affreschi di S. Vittoria in Montenano. Marzocco XI, No. 13, 1. April. Derselbe Meister hat in S. Francesco in Ripatransone gearbeitet, wo Reste eines Freskos der Pietà. Ebenso L'Arte IX, 228: die Fresken seien später als Anfang des 15. Jahrhunderts; ebendort S. 302: Hinweis auf Bild von Orlandus Perusinus, 1401, in Macerata Feltria.



142. Ans. Anselmi, Due ignoti pittori Fabrianesi del Quattrocento. Riv. Marchigiana illustrata I, S. 190. Costantino, Dokumente 1420 und 1447; Pierfrancesco 1480.

143. E. Calzini, Di un affresco del sec. XV recentemente scoperto in Urbino. Rassegna bibliografica d. arte ital., IX, S. 106. Kreuzigung in S. Maria della Bella, um 1450 (nicht Fra Carnevale, der 1467 für die Kirche eine Geburt Christi malte).

144. B. Feliciangeli, Opere ignorate di Giovanni Boccati. Ebendort S. 1. Bilder in Belforte, S. Maria di Seppio; Rom, Dr. Newin (zwei Bilder aus Sammlung Caccialupi, Macerata); Budapest, Galerie (aus Kap. S. Savina, Orvieto); Ajaccio, Galerie und bei B. Berenson. Im ganzen zwölf Bilder.

145. B. Feliciangeli, Sulla vita di G. Boccati da Camerino, pittore del XV. Sanseverino Marche. Katalog seiner Bilder; Abdruck der Dokumente (1445—1480).

146. G. Gavasci, Sarnano e i suoi monti. Riv. Marchigiana illustrata I, S. 313. Madonna von Vitt. Crivelli (stehend ganze Figur, das Kind ihr zu Füßen, mit zwei musizierenden Engeln).

147. C. Grigioni, Notizie biografiche ed artistiche intorno a Vittorio e Giacomo Crivelli. Rassegna bibliogr. d. arte ital. IX, S. 109. Tätigkeit Vittorios in Montelparo, Fermo, Monte Santo, Osimo, 1481—1501. Das Bild für S. Francesco in Osimo nach seinem Tod von Ant. Solario übernommen (April 1502). In Fermo 1511 ein Ercole di Franco aus Venedig, 1513 Gio. Pagani.

148. D. Spadoni, La scoperta d'un affresco à Macerata e la rivelazione d'un pittore Marchigiano del 1500. Riv. Marchigiana illustr. I, S. 112. Fresko der Madonna in der Präfektur, 1486, vielleicht von Maestro Pietro (1471 erscheint ein Pietro teutonico in Macerata, vielleicht P. Alamanni). 1520 Auftrag auf Madonna in der Loggia an M. Lorenzo alias Juda. Notizen über diesen (1514—1550).

149. D. Spadoni, Ancora di »Giuda« pittore e di altri artisti dei sec. XV e XVI. Ebendort S. 147. Außer Judas ein Johannes Stefani pictor Venetus; andere aus Fabriano, Recanati.

150. Zu Timoteo Viti vgl. Rassegna d'arte VI, Januar, 2. Umschlagsseite. Fresko im Pal. Arcivescovile zu Fossombrone, Christus und Heilige mit Bischof Santucci.

151. C. Lagomaggiore, Spiriti e forme dell' arte raffaellesca. Padova-Verona: [Vortrag].

151a. G. Urbini, Raffaelle nell' Umbria. Rassegna nazionale XXVIII, t. 147, 1. Januar, S. 37 [Vortrag].

152. L. Beltrami, Disegni di Raff. Sanzio nella Biblioteca Ambrosiana. Milano. Nozze Gavazzi-Pirelli. 1. Zeichnung im Band Resta, Vorderseite Madonna der Disputa, Rückseite Entwurf der oberen Gruppe der Disputa. 2. Studie für den Kopf des Archimedes, den B. für Bramante hält. 3. Kartonfragment der Konstantinsschlacht.

153. E. Durand-Greville, Les portraits de la famille d'Urbin par Raphael. Extrait d'Angers-Artiste. Angers [nicht von mir gesehen].

154. Zu Raphael vgl. Arch. storico lombardo S. IV, t. VI, S. 135, R. kopiert 1514 Porträts von Buonsignori. S. 163 über das Bild, das R. für Isabella d'Este machen sollte, und das wohl nie fertig geworden ist (Luzio, vgl. Nr. 101).

155. H. Cook, The Nations new Raphael. Burl. Magazine X, No. 43, Oktober, S. 29. Mackintosh Madonna oder Madonna della torre, 1856 in der Vente Rogers; nach Cook etwa 1512 gemalt. Über Kopien der Bilder. Zur Geschichte des Bildes vgl. auch Athenaeum 4111, 11. August.

156. E. Jacobsen, Die »Madonna Piccola Gonzaga« Straßburg.

157. Th. von Frimmel, Zu Raphaels »Madonna piccola Gonzaga«. Blätter f. Gemäldekunde III, 3, S. 54. Vorsichtiges Urteil über die Broschüren und das Bild.

158. G. Bechi, Come feci la conoscenza con un supposto bozzetto di Raffaello. Marzocco XI, No. 22, 3. Juni. Im Besitz von Cav. A. Lo Schiavo in Radicena di Calabria. Aquarell in Sepia, Constantinsschlacht.

159. Kunstchronik XVII, No. 32, Sp. 521: Freskenreste der Raphael-Schule (Wappen Leos X. und Ornamente) im Vatikan; über Madonna del divino amore. — Ebendort No. 33, Sp. 541: Grottesken, im Stil des Gio. da Udine, in einer Loggetta der dritten Loggia, vielleicht die Uccelleria' Julius II.

160. Fr. de Amicis, R. Sanzio da Urbino e la sua Madonna della Missione che si conserva in Asolo-Veneto nella raccolta Bertoldi. Genova. (Vgl. Rassegna d'arte VI, Oktober, 2. Umschlagsseite und S. 173.) Madonna mit Johannesknaben und Elisabet, »opera indiscutibile di R. S.« [vgl. dazu Poggi, Monatshefte f. Kunstwissenschaft I, 1908, S. 275, wo die Komposition, die in mehreren Exemplaren vorkommt, als Werk Bacchiaccas erwiesen wird, dem schon Morelli das Bild in Asolo zuschrieb].

161. E. Calzini, Di due quadri di Cola d'Amatrice. Rassegna bibliografica d. arte ital. IX, S. 53. In den Kirchen von Colle Bigliana und des Castello di Fulignano.

162. V. Paoletti, Cola d'Amatrice e la sua casa in Ascoli Piceno. Ebendort S. 188. Dokument von 1523.

163. E. Calzini, Una vecchia tavola di Cola d'Amatrice. L'Arte IX, S. 229. Signierte heil. Familie 1522.

164. C. Grigioni, Notizie inedite intorno ai pittori Pagani. Rass. bibliogr. d. arte ital. IX, S. 153. Über Giovanni Pagani 1513 in Fermo, 1517 in Ripatransone; Vincenzo seit 1517 in Ripatransone, Lattanzio ebendort 1535/9.

165. L. Centanni, Opere di Vincenzo Pagani nella Pinacoteca di Brera. Rass. d'arte VI, S. 75. Große Krönung Mariä mit Heiligen, aus der Chiesa della Maddalena in Ripatransone (vgl. S. 112).

166. C. Grigioni, Per una tavola di Vinc. Pagani nella Pinacoteca di Brera. Arte e Storia XXV S. 86; vgl. S. 111. Dokument von 1517, wodurch Pagani das Bild für das Kloster della Maddalena bei Ripatransone übernimmt, vollendet 1518. Seitentafeln verloren. Das früheste sichere Bild von ihn.

167. C. Grigioni, Giuliano Presutti da Fano pittore del sec. XVI. Rass. bibliogr. d. arte ital. IX, S. 122.

168. C. Astolfi, Due dipinti ignoti di Gio. Andrea da Caldarola. Ebendort S. 119. Beide in S. Francesco bei Massa Fermana, 1542. Über andere datierte Bilder 1543—1555. Dokument über Durante Nobili 1578.

169. E. Calzini, La scuola baroccesca. Alessandro Vitali. Ebendort S. 181. Geboren wahrscheinlich 1580, gestorben 1640. Über seine Werke in den Marken, besonders in Urbino.

G. Gronau.

Luigi Serra. Domenico Zampiero detto il Domenichino. Roma 1909.

Domenichino ist nach Burkhardts Ausspruch der »gewissenhafteste« unter den Schülern der Carracci. Serra bestrebt sich, in einer Monographie von 131 Seiten etwas mehr aus seinem Helden heraus zu holen als diese recht magere und im Grunde nichtssagende Charakteristik. Mit Recht rückt er die großen Freskenwerke des Meisters in den Brennpunkt von dessen Tätigkeit und analysiert besonders eingehend die innere Ausmalung von S. Andrea della Valle in Rom. Ich nehme gleich vorweg, daß S. bedauerlicherweise

nicht die 34 Mappen mit Studien zu den Hauptwerken Domenichinos kennt, die in der Royal Library zu Windsor aufbewahrt werden. Hier wären besonders die Mappen 8—9 für S. Andrea, 10 für S. Carlo ai Catinari, 11 für S. Luigi de' Francesi und 14 für Grottaferrata in Betracht gekommen. Zur Erkenntnis des Schaffensprozesses hätte die Kenntnis dieses reichen Materials an Gesamtskizzen und Vorstudien natürlich außerordentlich beigetragen.

Auch für die Analyse der zahlreichen Ölgemälde des Domenichino wären die Zeichnungen in Windsor von außerordentlichem Nutzen gewesen; manche unklaren Punkte wie besonders die Jugendentwicklung des Künstlers hätten sich so mit größerem Erfolg aufhellen lassen, als es dem Verfasser gelungen ist. Die Scheidung der Hände in der Galleria Farnese war schon von Tietze in einer äußerst gründlichen und verdienstlichen Arbeit vorgenommen worden, und wenn es auch dahingestellt bleiben mag, ob alle Aufstellungen Tietzes sich halten werden, so geht es doch nicht an, so kurz darüber hinwegzugehen, wie es S. tut, der zumal das Material an Zeichnungen nicht halb so gut wie Tietze kennt.

Mit sehr anerkennenswertem Eindringen in Einzelheiten bemüht sich S. um die Darstellung der künstlerischen Erziehung seines Meisters. Die Beeinflussung durch Annibale Carracci wird naturgemäß stark betont, ebenso die Beziehung zu Albani wenigstens angedeutet, andere Meister wie Guido Reni, Tizian, Ludovico und Agostino Carracci, ganz zu Anfang auch Calvaert, spielen hinein. Irrtümlich ist dagegen, was S. über Beziehungen zu Caravaggio sagt. Das Konzert im Louvre, das S. als Domenichino anführt, ist bekanntlich nicht von diesem Meister, sondern zweifellos dem Lionello Spada zuzuweisen, den auch der Katalog längst als Urheber nennt. S. scheint das Bild nur aus dem Umrißstiche bei Landon zu kennen. Mithin kann aus dem unverkennbar caravaggesken Charakter dieses Gemäldes für Domenichino nichts gefolgert werden. Ebensowenig existieren Beziehungen zwischen Caravaggios Rosenkranzmadonna in Wien und der entsprechenden Darstellung in Bologna; die von S. auf S. 66 reproduzierte Zeichnung scheint mir außer Zusammenhang mit dem Bologneser Bilde und überhaupt kaum von der Hand Domenichinos. Auch das Helldunkel auf der Befreiung Petri in S. Pietro in Vincoli genügt m. E. nicht, um einen Einfluß der lombardischen Naturalisten auf den zahmen Bologneser zu beweisen.

Es gehört zu den Verdiensten des Buches, daß in Italien wenigstens sehr sorgfältig zwischen echten und Schulbildern geschieden wird. Man wird den Resultaten S.s im allgemeinen hier beistimmen dürfen, so mangelhaft andererseits seine Informationen über die transalpinen Galerien sind. Einige Irrtümer möchte ich als besonders störend berichtigen. Das große Bild in der Münchener Pinakothek »Herkules und Omphale«, dessen Gegen-



stück S. sonderbarerweise gar nicht erwähnt, hat nicht Domenichino, sondern Alessandro Turchi gen. l'Orbetto zum Urheber, unter dessen Namen es auch der Katalog längst richtig eingeordnet hat. Eine »h. Agnes«, die S. als »vielleicht heute in Windsor« aufführt, befindet sich dort in der Tat und ist nicht nur im Baedeker von London und Umgebung genannt, sondern von Braun photographiert worden. Mithin hätte S. nicht nötig gehabt, das Gemälde im Index unter jenen aufzuführen, von denen er nicht weiß, »ob und wo sie existieren«.

Unberücksichtigt blieben im Auslande u. a. die folgenden wichtigen Gemälde, die dem Meister teils mit Sicherheit zuzuweisen sind, teils ihm nahestehen: ein Opfer Abrahams im Prado (phot. Braun), eine hl. Cäcilie im Escorial, eine hl. Magdalena in Althorp House, eine bedeutende Kreuztragung Christi in der Bridgewater Gallery und die Fresken beim Grafen Lanckoroński in Wien (aus Villa Adobrandini). In Italien: zu Savona im Santuario della Misericordia die Darstellung im Tempel (fot. Alinari 15 427). Abgesehen hiervon zahlreiche dem Künstler zugewiesene Gemälde, wie die sehr schöne »Caritas« in Dresden, die ihm freilich recht fern steht, eine Venus mit Faunen in Braunschweig u. a.

Man kann dem Verfasser den Vorwurf nicht ersparen in der Zusammenstellung und Behandlung der Werke im Auslande durchweg zu flüchtig verfahren zu sein. Allein die Einleitung betont mit Recht, daß eine vollständige Monographie über einen Künstler des Seicento heute mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, und daß es sich deshalb von selbst verbietet, schon jetzt ein abgeschlossenes Bild vom Schaffen des Meisters zu geben. Nützlich sind S.s Angaben über die Nachfolge Domenichinos sowie jene über die Beurteilung des Künstlers durch Zeitgenossen und Spätere. Einige Urteile über andere Maler jener Tage erwecken Widerspruch, insbesondere was S. über die Bedeutung des Belisario Cosenzio sagt, die er bei weitem überschätzt. Umgekehrt ist die Stellung Massimo Stanzionis entschieden nicht genügend herausgehoben.

Die Ausstattung des Buches, die der Verleger des Bolletino d'Arte, E. Calzone, besorgt hat, verdient wegen der Fülle an Abbildungen Lob, nicht so wegen des Papieres und der geschmacklosen Titelvignetten, die man in einem wissenschaftlichen Werke von heute nicht mehr anzutreffen erwarten würde.

Hermann Voss.

Hans Hildebrandt. Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Lichtdrucktafeln. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Heft 99. Straßburg J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). 114 S.

Das glücklich gewählte Thema ist sauber begrenzt. Die eingehende Prüfung der Baulichkeiten in Altdorfers Bildern, Kupferstichen, Holzschnitten und Zeichnungen bringt historisch interessante Dinge ans Licht. Nicht nur zur Kenntnis des Meisters, der ja auf seinem Grabsteine Baumeister genannt wird, sondern auch zur Geschichte der deutschen Renaissance im allgemeineren. Wie die Renaissanceformen nach Deutschland kamen, beobachten wir weniger an ausgeführten und erhaltenen Bauwerken als an Ornamentstichen und Entwürfen aller Art, die den Malern zu danken sind, — gewiß auch an Bauphantasien in Gemälden. Das meiste von deutscher Renaissance blieb auf dem Papier, und die Maler eilten keck der schwerfälligen Heermasse der Baumeister voran.

In Hildebrandts Darstellung erscheint Altdorfers Leistung sehr erheblich. Der Regensburger ist einer der ersten und eifrigsten Propagandisten für südliche Architektur und Ornamentik. Mit der Gotik nicht so eng verwachsen wie die meisten seiner Lands- und Zeitgenossen (die Bauten in A.s ersten Arbeiten erscheinen überwiegend romanisch), findet er mit seinem dem Heiteren und Farbigen zugeneigten Sinn verhältnismäßig leicht den Eingang zur italienischen Formenwelt.

H. hat sich mit dem »Werke« A.s wohl vertraut gemacht, einen klaren Überblick über des Meisters Entwickelung gewonnen und datiert die inschriftlich nicht datierten Arbeiten sehr zutreffend. Bei der Datierung des Augsburger Gemäldes mit der Geburt Mariae widerspricht er mir mit vollem Recht. In der Tat habe ich dieses Bild viel zu spät angesetzt und glaube jetzt wie er, daß es ziemlich gleichzeitig mit der Quirinsfolge entstanden ist.

Im Verhältnisse des Meisters zur Renaissance tritt um 1520 eine Wandlung ein. H. markiert dies scharf, vielleicht etwas zu scharf. Von dieser Zeit an erscheint A. als »Kleinmeister« im engeren Sinne des Begriffes, neben den Beham und Jörg Benz. H. betont sehr richtig, daß A. seit dieser Zeit glücklich im Sinne der oberitalienischen Renaissance gestaltet, z. B. in dem Holzschnitte mit dem großen Altare der »Schönen Maria«.

H. meint, A. sei kurz vor 1523 in Oberitalien gereist und habe zumal in Verona und Venedig starke und tiefe Anregungen empfangen. Dies die eigentliche These des Buches. Dies das Neue, da ich in meiner Altdorfer-Monographie der Frage eines italienischen Aufenthaltes aus dem Wege gegangen bin. Mir scheint, daß die Demonstrationen H.s die Reise sehr wahrscheinlich machen. Der Verf. bemüht sich aber die Reise zu »beweisen« und hat seine ganze Arbeit dieser Beweisführung gewidmet. In doppelter Art führt er seine Sache. Er glaubt alle Anregungsquellen, die dem Regensburger in der Heimat zur Verfügung standen, prüfen zu können, und schließt, als ob ihm nichts entgangen sein könnte: daraus konnte A. nicht gewinnen,



was er ersichtlich gewonnen hat. Diese negative Beweisführung erscheint mir etwas bedenklich. Irgendeine von hundert Möglichkeiten, hypothetisch angenommen, wirft diesen »Beweis« um. Abgesehen davon, daß von den Renaissancebauten auf deutschem Boden vieles vernichtet ist, ich setze den Fall, ein italienischer Architekt sei mit gefüllter Mappe nach Regensburg gekommen und habe dem Stadtbaumeister Aufnahmen oder Entwürfe gezeigt, oder ein deutscher Baumeister sei nach einer Italienfahrt zu ihm gekommen. Selbst was italienische Drucke an Formen dem Regensburger übermitteln konnten, ist für uns schwer zu übersehen. H. spricht nur von dem Bekanntesten und ist allzu optimistisch in dem Glauben, alle Möglichkeiten erschöpft zu haben.

Der positive »Beweis«, also die Prüfung der oberitalienischen Bauten führt gewiß zu interessanten und bemerkenswerten Beobachtungen. H. verfolgt die Reise des Meisters nach Verona, Padua und Venedig und zeigt auf die Bauten und Schmuckformen, die A. betrachtet haben »mag«. Einige Male sagt er, dies oder das »muß« A. gesehen haben.

In keinem Falle kann man bei vorsichtiger Prüfung das Gefühl der Notwendigkeit teilen. Man kommt nur so weit, wie die Wahrscheinlichkeitsrechnung führt. Eine Bauindividualität in Oberitalien, die A. gekannt haben müßte — eine solche zu finden, war das Streben des Verf. — wird nicht gezeigt, wohl aber glückt der Nachweis, daß der Regensburger sich mit der typischen oberitalienischen Formenwelt vertraut gemacht hat.

Friedländer.

Curt Glaser. Hans Holbein d. Ält. Kunstgeschichtliche Monographien XI bei Hiersemann, Leipzig 1908, 219 S., 48 Abb.

Der Verfasser hat sich einer großen Aufgabe mit großem Fleiß gewidmet und das Buch wird wohl noch lange unentbehrlich bleiben, da es schon lange Bedürfnis war. Es bedeutet einen entschiedenen Fortschritt über Woltmann hinaus, nicht nur dadurch, daß das Material mit größerer Vollständigkeit zusammengetragen ist. Bei der Beurteilung der Arbeiten sind auch die neueren Gesichtspunkte in Betracht gezogen. In der Einleitung wird kurz das wenige, was wir über Holbeins Leben wissen, zusammengestellt. Es folgt die Beschreibung der Werke, getrennt davon eine Schilderung von Holbeins Kunstentwicklung, dann im Anhang einige Exkurse, über die Schulbilder, Israel von Meckenem und Sigmund Holbein, endlich ein wertvolles Verzeichnis der Handzeichnungen.

In der Beschreibung der Werke möchte man mehr Positives erfahren, über Erhaltungszustand, Kolorit usw. und weniger Urteile: »Auf dem dunkelblauen Grund baut sich die Farbengebung auf. Aus dem geheimnisvoll

tiefen Dunkel leuchten die schweren und reichen Töne kräftig hervor. Die Beschränkung auf wenige starke Farben ist das charakteristische.« Dies ist vom Katharinenaltar von 1512 gesagt (S. 91), es gilt für fast alle Gemälde der vorausgegangenen Zeit, was es aber für Farben sind in dem einzelnen Fall, erfährt man nicht. Es ist oft schwer, sich durch solche Beschreibungen durchzuarbeiten.

Sonst ist die Darstellung in dankenswerter Weise klar und übersichtlich und im ganzen auch schlicht uud sachlich.

Grobe Verstöße wird man wenige in dem Buche finden. Manche neue Beobachtung vervollständigt das Bild, das wir von Holbein besitzen.

Der Haupteinwand, der gegen die Arbeit zu erheben ist, ist der, daß eine Reihe von wichtigen Fragen, die im Buche gelegentlich besprochen werden, nicht den eigentlichen Ausgangspunkt der Untersuchung bilden. Es scheint, daß nicht die Verwunderung über einzelne Symptome, die in ihrer Vereinzelung unerklärlich sind, den Verfasser geführt hat, nicht der Zweifel und der Trieb, die Fragen zu beantworten, vielleicht auch hat der Verfasser angesichts der sich erhebenden Schwierigkeiten erst auf die Lösung der wichtigsten Probleme verzichtet.

Holbein ist aber ein Künstler, der mehr wie andere Rätsel aufgibt und zum Nachspüren reizen sollte. Es wären da Probleme zu lösen gewesen, die von allgemeinem Interesse sind für den damaligen Kunstbetrieb, für die deutsche Kunst, ja für das, was Kunstentwicklung überhaupt ist.

Die Arbeiten, die aus Holbeins Atelier hervorgegangen sind, zeigen wohl bis zu einem gewissen Grade einen einheitlichen Charakter, sie unterscheiden sich von denen der Vorgänger, von denen aller Zeitgenossen in Ober- und Niederdeutschland sehr deutlich, auch von denen der Zeitgenossen in Augsburg und Ulm. Aber in der Durchführung verraten die Bilder große und auffallende Unterschiede, gelegentlich auch schon in der Komposition. Es gleicht auch hier und da das Frühere dem Späteren, während das Gleichzeitige sehr verschieden aussieht.

Am altertümlichsten ist vielleicht die Marienbasilika von 1499 in der Augsburger Galerie, »die Historie mit einer Glocke«. Wohl würde man dieses Bild, auch ohne das Datum, als zwischen 1480 und 1500 entstanden bezeichnen können. Aber die Darstellung der Gebäude, der Landschaft, der dunkle mit Sternen besäte Grund und die gotisch gedrechselten Locken des Joseph und des Schergen, der die Dorothea enthauptet, die rundlichen Formen und selbst das Karnat der weiblichen Gestalten zwingen zu der Annahme, daß der Künstler, der das Bild ausgeführt hat, von den Errungenschaften der zwei letzten Generationen, d. h. der Zeit eines Lukas Moser und der Schongauerzeit nur gelegentlich etwas in sich aufgenommen hat. Als eine Vermutung von vielen, die möglich sind, könnte man etwa an-



nehmen, daß die Arbeit von einem alten Gesellen ausgeführt wurde, der bei einem Meister in der Art des Hamburgers Franke gelernt hat. Auch dieser scheint mir ein Schwabe und ein naher Kunstverwandter des Lukas Moser zu sein. Jedenfalls zeigt das Gesicht der heiligen Dorothea einen Typus, der mit den sonst üblichen weiblichen Heiligen des Künstlers nichts gemein hat. Weit weniger altertümlich sind die frühesten erhaltenen Bilder, die Tafeln des Weingartner Altars im Augsburger Dom. Mit diesen läßt sich eine spätere Gruppe wie die Donaueschinger und die drei Augsburger Passionstafeln, der Kaisheimer Altar, die Paulusbasilika und die Prager Tafeln noch leidlich vereinigen. Aber auch hier sind die Unterschiede sehr erheblich, noch größer sind sie zwischen diesen beiden Gruppen und den dazwischenliegenden Bildern, dem Afraaltar und dem Pariser Marientod.

Eine Gruppe für sich bilden dann wieder das Epitaph des Bürgermeisters Schwarz von 1508, die Flügel des Katharinenaltars in Augsburg von 1512 und die Hauptbilder des Sebastiansaltars von 1515/6.

Glaser nimmt an, daß die Prager Bilder 1508—1510, also nach dem Epitaph des Bürgermeisters Schwarz, entstanden sind. Nehmen wir nun aber auch das Gegenteil an, daß diese Bilder vorher zwischen 1504 und 1508 entstanden seien, was mir wahrscheinlicher dünkt, und daß, wie bisher, angenommen, die Bilder von 1508, 1512 und 1515 einfach die weitere Entwicklung des Stiles bedeuten, den wir aus dem Kaisheimer Altare kennen, so bleibt doch die selbst auf den Photographien leicht zu erkennende Tatsache, daß die Außenseiten des Sebastiansaltars nicht diesen späteren Schöpfungen, sondern weit mehr den früheren der Paulusbasilika nahe stehen und zwar nicht etwa in der Pinselführung, sondern in dem Geschmack, der sich in der Anordnung, in der Wahl der Tracht und der Farbentöne zeigt.

Die Marienbasilika von 1499 ist bezeichnet Hans Holbain, die Kaisheimer Tafeln Hans Holbon und Johannes Holbain, die Prager Tafeln: Hans Holbain, das Epitaph des Bürgermeisters Schwarz H. H. Der Katharinenaltar von 1512: Hans Holba.... Die Paulusbasilika war nach Sandrart mit vollem Namen bezeichnet, sie und der Sebastiansaltar enthalten das Bildnis des alten Holbein. Das Bildnis auf dem letzteren Altare geht auf eine Zeichnung zurück, die sich etwas von den anderen Zeichnungen zum Sebastiansaltar und von der Mehrzahl der anderen Silberstiftzeichnungen des alten Holbein unterscheidet und die Beischrift »Holbein der alt maler« trägt. Diese Beischrift scheint von derselben Hand zu sein wie die Porträtstudie, ist nicht die des Sohnes, kommt aber auf den Silberstiftzeichnungen häufig vor und gilt als die des alten Holbein. Mehr weiß man nicht. So viele Beobachtungen, so viele Anlässe zu neuen Zweifeln.

Aus alledem ergibt sich aber mit genügender Sicherheit, daß aus der Werkstatt Holbeins Gemälde verschiedener nicht unbedeutender Maler



hervorgegangen sind, die mit dem Namen des Vorstehers der Werkstatt bezeichnet sind. Es gibt dann noch außerdem Schöpfungen, die von Holbein entworfen sein können, aber von roheren Gesellen ausgeführt sind, und Schulbilder. Das eine oder das andere mit Hans Holbeins Namen oder Monogramm bezeichnete Werk muß in allen wesentlichen Teilen von einem anderen ausgeführt worden sein und ist doch nicht als Gesellenarbeit in dem gewöhnlicheren herabsetzenden Sinne des Wortes zu bezeichnen. Der Marientod in Paris aus den neunziger Jahren ist mit dem Namen des Wolfgang Prew und dem Holbeins bezeichnet. Hier kann immerhin der erste Name den Bildhauer bezeichnen, der die zum Altare gehörenden Skulpturen geschaffen hat. Seit dem Beginne des Jahrhunderts aber war der Bruder Sigmund Holbein als Maler in der Werkstatt tätig, und in Frankfurt scheint außerdem noch Leonhard Beck, der später einen größeren Ruf als Künstler errang, Holbeins Gehilfe gewesen zu sein.

Ein Werk, das den allgemeinen Charakter der Holbeinschen Werkstatt teilt und mit einer Gruppe von Holbeinschen Gemälden besonders genau übereinstimmt, ist außerdem noch S. HOLBEIN bezeichnet. Freilich auf einem Papierstreifen, der aus einem Buche heraushängt in der Art, daß man sich die ersten Buchstaben des Namens Hans als im Buch versteckt vorstellen kann. Die epigraphischen Gewohnheiten schließen es aber durchaus nicht aus, daß damit Sigmund gemeint ist, wie früher behauptet wurde, und da Hans Holbein sich doch auch gesagt haben kann, daß S. Holbain auf Sigmund gedeutet werden könne, so ist es bei weitem das naheliegendste, anzunehmen, daß mit dem »S« nicht der letzte Buchstabe von Hans, sondern der erste des Wortes Sigmund gemeint sei. Es wäre auch denkbar, daß Sigmund, abhängig von Hans, genötigt oder verpflichtet war, seine Arbeiten mit dem Signum der Werkstatt zu versehen, und sich bei einem Werkchen, das ihm besonders lieb war, durch eine zweideutige Bezeichnung verraten wollte.

Es weist nun aber nicht nur das Gesamtwerk verschiedene Hände auf, die Künstlern verschiedener Generationen angehören, es zeigt auch der Stil jedes einzelnen Werkes Eigentümlichkeiten, nah beieinander wohnend, die man nur bei Künstlern verschiedener Generationen erwarten sollte. Das eine ist im Sinne der damals Stärksten unter den jüngeren Meistern, wie Dürer und Grünewald, ein schreiender Mangel, das andere kann man wieder auch in jener großen Zeit als einzigartigen Vorzug bezeichnen.

In der Fähigkeit, den Raum räumlich darzustellen und kraftvolle Körperbewegung wiederzugeben, steht Holbein d. Ä. nicht bloß hinter Dürer und Grünewald, sondern auch hinter Schongauer und Pacher, die ihm doch vorausgingen, zurück. Er ist nicht nur in der eigentlichen Perspektive, der Darstellung der Gebäulichkeiten, des Fußbodens und der Art,



wie die Leute darauf stehen, befangener, sondern auch in der Darstellung der Verkürzungen und in der Schilderung der Landschaft. Dies ermöglichte es auch, daß ein Werk von so hochaltertümlichem Gepräge wie die Marienbasilika nach einer Skizze des Meisters ausgeführt werden konnte und sich nicht allzu auffällig im Werke des Meisters ausnimmt. Holbein ist ein Künstler, der immer und immer wieder den Auftrag erhielt, das Leiden des Herrn darzustellen, und sich auch in der Schilderung heftiger Leidenschaften mit sichtlichem Interesse erging, dem aber das berechtigt Pathetische fast ebenso wie einem Fra Angelico versagt blieb, wenigstens das Pathetische in lebendiger Bewegung. Er war lange Zeit nicht imstande, einen Menschen fest auf seinen Füßen stehend darzustellen. In den Porträtstudien löst er schwierige Verkürzungen spielend, sogar mit einer gewissen Virtuosität. In der Darstellung einer ganzen Figur, einer Gruppe hat er nie die Befangenheit der früheren Generation ganz abgestreift. Wo er eine Figur darzustellen hat, steht er auf der Stufe des frühen Rogier van der Weyden. Bei seinen Bildnisstudien geht er in gewissem Sinne über Dürer hinaus. Es gibt Leute, die seine Bildnisstudien als moderner als die seines berühmten Sohnes empfinden.

Holbein erschöpft in diesen Studien auch eine große Stufenleiter des Ausdrucks; er kennt in diesen Köpfen jenes Kraftbewußtsein, das wir sonst in den G e s t a l t e n der jüngeren Generation bewundern. Er charakterisiert dies Gefühl der Ehrenfesten und Gestrengen, die er in Augsburg vor sich sah, nicht ohne Geist und kaum ohne Absicht. Er muß eine Empfindung dafür gehabt haben.

Aber diese Empfindung belebt und durchdringt nie eine ganze Gestalt. Während er doch von Jahr zu Jahr die prächtigsten kraftstrotzenden martialischen Gestalten durch die Kunst verewigt aus den Ateliers seiner Kollegen Burgkmair und auch Dürer hervorgehen sah. Ihm, dem Zeichner sondergleichen, ist es nicht gelungen, etwas Ähnliches zu schaffen. Eine breitspurig dastehende Gestalt kommt gelegentlich vor, z. B. ist eine solche die des Henkers der heiligen Katharina auf dem Katharinenaltar von 1512, allein sie ist, wie Glaser bemerkt hat, von Dürer entlehnt, die Schergen auf dem Sebastiansaltar stehen wieder weniger sicher auf ihren Füßen, und es fehlt überall jenes Hurrah, das die anderen unterstrichen haben.

Diese Tatsache ist sehr merkwürdig und sollte zu denken geben.

Man kann nicht einmal sagen, daß Holbein eben nur das Ruhende, Unbewegte der Natur abzulauschen verstand. Es sind aus seinem Atelier wirkliche Idealgestalten von einer solchen Anmut und Zartheit auch in der Bewegung hervorgegangen, wie sie Dürer nicht beschieden waren. Eine liebenswürdige Eigenart der Nation hat sich in diesen Werken in unübertroffener Weise geäußert. Dürer ist immer um vieles derber; nur der Bildhauer Riemenschneider und der Meister des Blaubeurener Hochaltars, der

übrigens auch in Augsburg tätig gewesen zu sein scheint, kommen da neben Holbein auf.

Endlich ist Holbein ein Kolorist ersten Ranges, der größte seiner Zeit in Oberdeutschland neben Grünewald.

Holbein den Älteren bearbeiten heißt unseres Erachtens die Bilder auf ihren Erhaltungszustand genauer als bisher untersuchen, die Hände der Restauratoren, Schüler, roheren Gesellen ausscheiden, die Entwicklung des Hauptmeisters der Werkstatt und eventuell auch der besten Mitarbeiter aufweisen. Es müßte dies mit Hilfe der Studien und großer Detailaufnahmen dann auch plausibel dargestellt werden. Daran haben sich die Fragen nach der Herkunft des Stils und über die Eigenart der Mitarbeiter zu schließen.

Es sollte u. a. damit begonnen werden, zu eruieren, ob die zahlreich erhaltenen Kopfstudien zu erhaltenen Gemälden in verschiedenen Schöpfungen nicht sehr verschieden benützt sind.

Das Abbildungsmaterial, das Glaser gibt, leistet gute Dienste, aber für diese Fragen nicht. Da sind Köpfe in allen Reproduktionen nach Gemälden viel zu klein.

Die Verschiedenheit der Ausführung der einzelnen Werke ist Glaser nicht verborgen geblieben, er gibt sie zu und betont sie gelegentlich. Er sieht auch die großen Unterschiede zwischen Werken, die zeitlich nahe beisammen liegen, und erwähnt selber, daß weiter auseinanderliegende Arbeiten oft mehr Berührungspunkte haben. Wollte man boshaft sein und die etwas übertreibenden Ausdrücke, mit denen der Verfasser die Unterschiede der einzelnen Jahre schildert, alle wörtlich nehmen, so könnte man schon daraus die Beweise herleiten, daß keine Gruppe von Bildern von demselben Kopf geschweige von derselben Hand sein kann wie die andere. Von dem Afraaltar, der nach Glaser 1495 datiert, also wenige Jahre nach dem Weingartneraltar (1493) entstanden ist, heißt es: »Sicher ist, daß viel von der persönlichen Eigenart des ersten Werkes verloren ward«. Von den folgenden um 1499 entstandenen Werken: »Den Meister des Weingartneraltars mag man nur schwer noch in diesen Gemälden erkennen«. Von der Donaueschinger Passion sogar: »Ein rechtschaffener, schwäbischer Meister ist er geworden, der derb und tüchtig ein Werk anzufassen weiß«. Vom Frankfurter Altar von 1501: »Stürmischer Aufruhr tritt an die Stelle sicherer Gelassenheit«. Dann von den unmittelbar 1502 folgenden Arbeiten in Augsburg: »Erst in der Heimat wieder, in einer neuen Zeit ruhigen Schaffens glätten sich die Wogen«. »Alle Fäden, die die Frankfurter Passion noch mit der in Donaueschingen verbanden, sind nun durchschnitten.«

So entwickelt man sich nicht, so entwickeln sich nur jene Geister, die sich nicht entwickeln. Auch wenn man alle Übertreibungen in der Aus-



drucksweise Glasers abzieht, so muß man annehmen, wie mir scheint, daß derselbe von dieser schlichten feinfühligen und offenbar übelgebetteten Künstlernatur eine Vorstellung hatte, die psychologisch unmöglich ist. Ein großer Künstler bleibt sich erstaunlich treu. Jene Generationen, die in der Furcht vor Gott, der Obrigkeit, vor Krieg, Türkennot und Pestilenz, vor dem Teufel und den Höllenstrafen aufwuchsen und gelegentlich für eine Nuance des Glaubensbekenntnisses selbst den Martertod nicht scheuten, waren keine modernen Ästheten, die heute »ganz Böcklin«, morgen »ganz Impressionismus« sind. Die schöpferischen Kräfte sind es heute noch nicht. Man sollte denken, daß der Reiz, den das Verfolgen einer künstlerischen Entwicklung bietet, doch eben im Erkennen der Konsequenz bei allem Reichtum der Erscheinungen, in der Einheitlichkeit bei allem Wechsel beruhe. Denn nur das Beharrende verdient ein tieferes Interesse.

Die Beobachtungen aber, die zu diesen übertreibenden Ausdrücken geführt haben, drängen sich jedem auf. Eine psychologisch mögliche und zugleich durch Tatsachenreihen festgegründete Entwicklung zu entrollen, wird man in solch schwierigem Falle von einer Rezension nicht verlangen. Ich vermute noch immer, daß sich von den beiden Nürnberger Madonnen aus zwei Entwicklungsreihen bis zu den letzten Werken aufweisen lassen.

Es sei den Ausführungen des Verfassers nur so viel an positiven Behauptungen entgegengestellt.

Tatsache scheint mir, daß am Sebastiansaltar drei Hände gearbeitet haben, die zweier älteren und die eines jungen mit Holbein d. J. mindestens äußerst verwandten Künstlers. Glaser betont die Unterschiede in der Kompositionsweise zwischen dem Sebastiansaltar und dem späten Holbein einerseits und der Kreuztragung des jungen Holbein in Karlsruhe andererseits nicht anders als auf Grund der Ausführungen in meiner Habilitationsschrift, er bestreitet dagegen, daß das Gesicht der heiligen Elisabeth in der Malerei mit den frühesten Arbeiten des jungen Holbein Ähnlichkeit zeigt und von diesem hineingemalt sein kann. Der Unterschied im Farbenauftrag zwischen dem Gesicht der heiligen Elisabeth und anderen Köpfen derselben Tafel und desselben Altars ist aber ein sehr großer. Die Ähnlichkeit des Gesichtes der heiligen Elisabeth und des Kopfes des älteren Holbein mit den beiden Basler Heiligenköpfen und den Gesichtern der Kreuztragung in Karlsruhe ist auch zwingend. Was im Gesicht der Elisabeth nicht in der Art des jungen Holbein ist, erklärt sich leicht aus der fremden Vorzeichnung.

Die Außenseiten der Flügel mit der Verkündigung verraten zwar einen Meister der älteren Generation, aber Linienführung, Anordnung, Typen zeigen einen feinen, zarten und ganz anderen Geschmack als der Altar von

1512 und auch als das stark restaurierte Mittelbild des Sebastiansaltars. Ebenso sehe ich nicht ein, was die von Dan. Burckhardt entdeckte und publizierte Madonnenzeichnung in Basel gegen die Autorschaft des Sigmund Holbein bei dem größeren mit S. Holbein bezeichneten Madonnenbildchen in Nürnberg beweisen soll. Alles was Burckhardt und nach ihm Glaser anführen, beweist doch nur, daß die beiden Nürnberger Madonnenbildchen und die Zeichnung von Malern stammen, die sich persönlich und künstlerisch nahestanden. Daß das Nürnberger Bild von der Zeichnung abhängig ist, hat Burckhardt freilich nachgewiesen, aber die Art der Abhängigkeit würde in späteren Epochen die Identität der Hand geradezu ausschließen und sie beweist auch im 16. Jahrhundert nichts für dieselbe.

Naturgemäß ist nun auch die Scheidung zwischen Meister- und Gesellenarbeit, die Glaser vornimmt, nicht ganz überzeugend.

Das Bild der Sammlung Weber hat sicher etwas für Holbein Befremdendes und das Befremdende ist auch nach meiner Ansicht, daß die Figuren mehr Raum als sonst bei Holbein haben, aber das ist bei dem Marientod in Paris, der mit dem Namen Wolfgang Prew und Hans Holbein bezeichnet ist, auch der Fall. Der Schmerzensmann des Landesmuseums in Zürich und das schöne Bild eines Augsburger Patriziers in der Sammlung Lanckoronsky in Wien stehen den feinsten Arbeiten Holbeins sicher näher als diese Werke und die Apostelmartyrien.

Diese Martyrien und der Marientod werden im Werk Holbeins d. Ä. angeführt, die Darstellung im Tempel der Sammlung Weber unter den Schulbildern und die beiden anderen gar nicht. Das Bild des Landesmuseums ist im Katalog als Holbein bezeichnet. Es dürfte auf meinen Vorschlag hin geschehen sein, da ich seinerzeit die Direktion einmal auf den Autor aufmerksam machte. Das Gemälde der Sammlung Lanckoronsky gilt schon lange als Holbein und wird Glaser bekannt gewesen sein.

Unter den Zeichnungen fehlen die beiden Bildnisstudien, die im Louvre als Werke des jungen Holbein ausgestellt sind. Beide Zeichnungen sind von Mantz (H. Holbein), die eine, fälschlich 1520 datierte, auch von Ganz (Handzeichnungen von Hans Holbein d. J., Berlin Jul. Bard 1908) als vom Sohne stammend publiziert. Die Autorschaft des alten Holbein steht bei dieser zweiten außer Zweifel, bei der anderen könnte man an eine moderne Fälschung nach Holbein d. Ä. denken.

Von den von Glaser angeführten Zeichnungen ist Nr. 197 eine Eintragung des jungen Holbein in das Skizzenbuch des Vaters. Das Fuggerporträt in Kopenhagen (Glaser 139, His, Handzeichnungen XLVI) ist doch wohl von Hans Burgkmair. Der Kopf eines Mönchs in Bamberg (Glaser 125, His IV) und eines Kriegers (Glaser 199, His XXVIII) zeigen beide ganz unverkennbar den Stil der Frühzeit um 1502 und nicht wie Glaser



will den von 1508—1512. Im allgemeinen ist der chronologischen Anordnung des Verfassers zuzustimmen.

Der Verfasser verzweifelt auch daran, die Herkunft des Holbein'schen Stiles aufzuweisen. Hier ist es aber möglich, auf die wichtige Frage eine bestimmte Antwort zu geben. Holbeins künstlerische Vorfahren waren neben Roger van der Weyden und Bouts die Augsburger Altarplastiker. Auch in diesem Falle entgingen dem Verfasser wichtige Einzelbeobachtungen nicht. Er betont mehrmals, wie sehr die Darstellung an die Hochreliefs, besser Figurengruppen, in den Schreinen der spätgotischen Altäre erinnert, sie ist aber geradezu identisch. Es fehlt nur noch, daß die Gewänder der Figuren vergoldet wären. Nun ist aber der Stil Holbeins, namentlich der Gewandstil, der ihn doch sehr deutlich von Nürnberg, Ulm, von Schongauer und dem Hausbuchmeister unterscheidet, auch noch in der erhaltenen Augsburger Steinplastik im Domkreuzgange und an anderen Orten schon in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts völlig ausgebildet vorhanden.

Die Altarplastik freilich ist an Ort und Stelle nicht mehr zu finden und aus der Diaspora noch nicht rekonstruiert, aber das wenige, was bekannt ist, unterstützt die Annahme oder wiederspricht ihr doch nicht. Die Holzplastiker waren ja auch vielfach zugleich Steinplastiker, und die Ähnlichkeit der Steinfiguren der sechziger und siebziger Jahre mit denen Holbeins ist mitunter so groß, daß man an denselben Künstler denken könnte. Das erklärt sehr viel, was merkwürdig ist in Holbeins Kunst. Die Art, wie die dekorative Wirkung vereinfacht ist, den dunklen Hintergrund, den schiefen nach vorn abfallenden Boden seiner Darstellungen, die abbreviaturartige Darstellung des Raumes. Wenn Holbein eine Figur Roger van der Weydens kopiert, vereinfacht er ungefähr so viel wie die Schöpfer der Epitaphien des Augsburger Domkreuzganges in ihrem Material, ihrem Format und für ihre Zwecke vereinfachen hätten müssen, wenn sie einen Roger kopiert hätten.

Die Schwaben sind für den Verfasser im 15. Jahrhundert die Zurückgebliebenen. Er denkt da neben Holbein d. Ä. in erster Linie an Zeitblom, und für diese stimmt es wenigstens in mancher Hinsicht. Im allgemeinen waren sie die beweglicheren. In der zweiten Generation des Jahrhunderts, den Jahren 1420—1450 waren sie die Bahnbrecher, in den siebziger Jahren übernahm der aus Augsburg stammende Schongauer die Führung. Von der schwäbischen Kunst ist sicher auch der Hausbuchmeister ausgegangen, für Grünewald war der Schwabe Holbein so viel wie für Dürer der von Augsburg stammende Schongauer. In der Plastik überragt noch am Ende des 15. Jahrhunderts der Schöpfer der Berliner Madonna und des Blaubeurener Hochaltars die Nürnberger, und, was Vöge ebenfalls mit Recht vermutet, auch Riemenschneider geht auf die schwäbische Kunst zurück; in Dürers

letzten Lebensjahren übernimmt wieder ein geborener Augsburger das Prinzipat in der oberdeutschen Kunst.

In tausend Wechselfällen vollzieht sich eben die Kunstgeschichte eines Stammes, und nur das begabte Individuum ist konsequent in seiner Entwicklung.

Das Buch ist ein sehr gut zu gebrauchendes Nachschlagewerk für spätere Forschungen. *H. A. Schmid.*

Handzeichnungen von Hans Holbein d. J. In Auswahl herausgegeben von **Paul Ganz.** Berlin 1908, Jul. Bard.

Fünfzig Abbildungen von Zeichnungen aus allen Epochen des Künstlers in der Größe von ungefähr 12 : 10 cm und 74 Seiten Text. Der Verfasser gibt erst einen kurzen Überblick über das Leben und die Bedeutung des Künstlers und bespricht dann die einzelnen Blätter und verwandte Leistungen. Es ist ein hübsches Buch mit Abbildungen, die sehr vertrauenserweckend aussehen und zum Teil wirklich ausgezeichnet sind, auch die Schweizerischen Handzeichnungen, die vom selben Verfasser herausgegeben werden, verdienen ja dieses Lob. Zu bedauern ist nur, daß die Bilder auf ein Papier von unangenehm rotem Ton aufgeklebt sind, und noch mehr die Verkleinerung, welche die meisten Zeichnungen erfahren mußten. Neben Entwürfen, die in Originalgröße reproduziert sind, erscheinen Werke von monumentalem Charakter ebenfalls klein und man könnte sagen ins Zierliche karikiert, dabei sind sie mit allem Raffinement der Tecknik wiedergegeben. Man erhält dadurch ein überzeugendes aber nicht ganz richtiges Bild und die flauen Abbildungen bei Knackfuß sind im Grunde weniger stillos, weil sie gar nicht vorgeben, getreu zu sein. Diese Nachteile hätten wesentlich gemildert werden können. Es hätte der breite Rand gelegentlich ausgenützt werden müssen.

Den Textangaben beizustimmen ist unmöglich. Mit besonderen Lobsprüchen werden die Frauengestalten auf dem Entwurf zum Triumphe des Reichtums im Louvre, Abb. 31, gegenüber den Baseler Frauentrachten bedacht. Die Zeichnung selber ist nicht echt, sie ist entweder eine Kopie, eine Fälschung oder ein stark überarbeitetes Original.

Noch weniger ist den Datierungen der durch äußere Anzeichen oder die bisherige Literatur noch nicht genauer bestimmten Werke beizupflichten.

Eine große Zahl der abgebildeten fünfzig Blätter sind durch äußere Anzeichen für eine bestimmte Epoche oder für ein bestimmtes Jahr gesichert.



Wie die Arbeiten für Heinrich VIII., die Entwürfe für die Baseler Rathausmalereien, die Studien zu den Bildnissen von Erasmus, zur Darmstädter Madonna, der Lady Souch usw. Eine andere Reihe habe ich in einem Aufsatze der Graphischen Künste von 1900 festgelegt. Ganz schließt sich diesen Datierungen bei Abb. Nr. 8 und 15, der Folge von Heiligen und der Madonna mit dem Ritter an. Den Rest fast bis aufs Jahr festzulegen, ist auf Grund des Holzschnittwerkes, dessen Chronologie durch Koeglers und meine Studien in der Hauptsache festgestellt ist, keine hohe Kunst mehr. Ganz aber datiert die wichtigsten Bestandteile der Baseler Sammlung in einer Weise falsch, als ob es ihm darauf angekommen wäre, das Unmögliche zu beweisen. Arbeiten, die eine lange Entwicklung voraussetzen, wie der Fassadenentwurf mit Karl dem Großen und das Haus zum Tanz, ein Werk, das Holbein selber als seine beste Baseler Arbeit erklärt hat, werden an den Anfang der Entwicklung gesetzt, die Trachtenbilder, welche wegen ihres Raffinements längst aufgefallen sind, werden als steife Arbeiten des 19jährigen hingestellt.

Indessen besitzen wir eine Reihe von Handhaben zur Datierung, die dem subjektiven Ermessen immerhin etwas mehr entrückt sind, als die Beurteilung der Qualität.

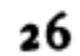
Die Formgebung, nicht bloß gelegentliche Motive und Stimmungen ist nach dem Luzerner Aufenthalt von Dürer beeinflußt. Ganz betont den Einfluß Grünewalds in den Jahren 1521—1522 und hat selber einen neuen Beleg zu dieser längst ausgesprochenen Beobachtung gefunden. Der Einfluß Dürers ist aber erheblicher und auch wichtiger. Dieser Einfluß kam nicht auf dem Umwege über Baldung; die Freiburger Bilder, die in diese Zeit fallen, enthalten Entlehnungen nach Dürerschen Stichen, andere Werke enthalten auch greifbare Anlehnungen. Holbeins Stil ist in dieser Zeit derb, massig und etwas knorrig. Er wird stets und konsequent eleganter trotz kleiner Schwankungen. Die Zeichnung wird straffer und bestimmter. Die Konturen nach dem Luzerner Aufenthalt noch in vielfachen Krümmungen sich ergehend, wie bei der Zeichnung von 1519 (Taf. 6) und der Folge von Glasgemälden aus derselben Zeit (Taf. 8) werden glätter, der Faltenwurf wird einfacher. Auch die Gesichter werden mit einfacheren Mitteln charakterisiert. Die plastischen Hauptformen treten mehr heraus, unplastische Einzelheiten wie Stoppelbärte verschwinden mehr und mehr.

Endlich sind für bestimmte Epochen auch bestimmte Motive, Architekturformen, Ornamentformen und Gewohnheiten charakteristisch, deren Aufnahme natürlich mit dem Wechsel des Geschmackes und der genaueren Kenntnis der antiken Formen und der Hochrenaissance in Zusammenhang steht, aber nicht notwendig mit der größeren Reife verbunden war. Wir kennen diese Gewohnheiten und ihren Wechsel aus den Holzschnitten.

Danach gehören die Baseler Frauentrachten (angeblich um 1515 entstanden), der heilige Michael (angeblich um 1519), der Fassadenentwurf mit Karl dem Großen, das Haus zum Tanz (beide angeblich um 1520), die Passionsfolge (angeblich um 1523) alle in die reife Zeit nach 1523, fast alle in die Zeit des dritten Baseler Aufenthaltes, zum Teil an den Schluß dieser Epoche. Die neuesten Entdeckungen von Koegler bestätigen diese bei mir längst feststehende Annahme in auffallender Weise. Nicht nur die künstlerische Reife, nein auch die Formgebung, die Führung der Feder, die Knappheit der Draperie und manche Einzelheiten der Architektur und Dekoration beweisen übereinstimmend die Richtigkeit dieser Datierung. Der Unterschied der figürlichen Kompositionen vor und nach 1523 ist nun aber nicht allzuschwer zu erkennen, da in dieser Zeit der Stil des Meisters im wesentlichen sein Gepräge erhielt. Erst im Einzelnen und später wird die Frage schwierig. Schon aus den Abbildungen des Buches selber, die für solche Beobachtungen manchmal zu klein sind, sieht man, dass der hl. Michael Taf. 5 und der Scheibenriss Taf. 7 nicht in dieselbe Zeit wie die Zeichnungen Taf. 6 und 8 gehören. Annähernd richtig ist das Bildnis des jungen Mannes mit großem Hut mit 1526 datiert, doch spricht die Verwandtschaft mit den Bildnissen des ersten englischen Aufenthaltes, die von Ganz mit Recht angeführt wird, mehr für 1528 als für 1526. Wieder eine ganz unbegreifliche Datierung findet sich dann bei Nr. 40, dem Entwurf zu einem Schweizer Dolch, der vom Verfasser 1523 angesetzt, die Eigenart der Spätzeit und die Verwandtschaft mit dem »Parnass« deutlich an der Stirn trägt.

Auch die Bemerkungen über menschliche Verhältnisse müssen Kopfschütteln erregen. Neben dem Titel wird das angebliche Selbstbildnis in Basel wiedergegeben und an letzter Stelle im Texte als Selbstporträt aus der Zeit um 1520 hingestellt. Das Bild stellt, wie wir aus den Darstellungen der Spätzeit und aus der Zeichnung, die der Vater von dem Knaben gemacht hat, ersehen, Holbein nicht dar. Die Formen von Nase und Stirn zeigen wohl eine gewisse Ähnlichkeit, aber dahinter schaut ein anderer, viel harmloserer Mensch hervor. Es ist vor allem kein Selbstbildnis. Es stellt keinen Maler, sondern eher einen Kaufmann, und nicht einen Dreiundzwanzigjährigen, sondern einen erheblich älteren Mann dar. Es ist auch nicht in der Art gezeichnet, daß man vermuten könnte, daß Holbein das Bild schon vor 1523 gemacht habe, ich vermute, daß es zwischen 1526 und 1532 entstanden ist. Vergleichsmaterial gerade für Werke von dieser Ausführung gibt es nicht viel, doch dürfte die ruhige gesammelte Stimmung eher für die Zeit um 1532 als um 1526 sprechen.

Wenn ferner von der Solothurner Madonna gesagt wird, daß der Künstler da die Züge seiner Frau, wie man sie auf der Studie im Louvre



sieht, »stark idealisiert« habe »durch Verlängerung des Ovals«, so muß dem entgegengehalten werden, daß man gar nicht mehr feststellen kann, wie dieser Kopf ehemals ausgesehen hat. Dann soll die adelige Dame Taf. 3 dasselbe Modell wie die Lais vorstellen.

Lobend sei hervorgehoben, daß wenigstens die Zeichnungen fast alle echt und von Holbein sind.

Allein das Bildnis eines jungen Mannes im Louvre (Nr. 9) ist eine Zeichnung des Vaters, aus der Zeit um 1510. Eine Ähnlichkeit mit den Studien des Sohnes aus der Zeit von 1516—22 ist schon vorhanden, aber das Lineament ist zu steif. Der Sohn und gegen die Mitte des zweiten Jahrzehnts auch der Vater gibt das Fleisch fleischiger.

Das Format des Buches hätte den Gedanken eingeben können, die kleinen Arbeiten Holbeins, etwa das sogenannte englische Skizzenbuch oder alle kleinen kunstgewerblichen Entwürfe kleinen Formates zu publizieren, damit wäre der Forschung und dem Liebhaber ein wirklicher und ein großer Dienst erwiesen worden, auch mit einer Ausgabe der Skizzenbücher des Vaters, die wirklich wie Ganz andeutet Eintragungen des Sohnes enthalten, wäre dies geschehen. *H. A. Schmid.*

E. W. Moes. Frans Hals. Sa vie et son œuvre. Bruxelles, van Oest & Cie.

J. G. Veldheer, C. J. Gonnet en **F. Schmidt Degener.** Frans Hals in Haarlem. van Looy, Amsterdam.

Frans Hals (Les grands artistes) par **André Fontainas.** Henri Laurens, Paris.

Nachdem vor nun schon mehr als 30 Jahren Bode sein grundlegendes Werk über Hals herausgab, später noch einmal vervollständigt in seinen »Studien zur holländischen Malerei«, erschien nur ein größeres, englisches Buch über ihn (von Gerald S. Davies. 1902). Jetzt auf einmal drei neue Studien, jede in ihrer Art gut und anregend, aber dennoch grundverschieden.

Moes gibt uns die gewissenhafteste Biographie, die eingehendste Besprechung vieler Werke, die reichste Zahl von Abbildungen, zum Teil von weniger bekannten Bildern, Werke seines Lehrers van Mander, seiner Söhne usw. Schmidt Degener faßt sich am kürzesten. Nur 18 Seiten gibt er uns (das übrige schrieb der Archivar von Haarlem, Herr Gonnet), aber darin mit das schönste, richtigste, geistvollste, was je über den Meister geschrieben wurde.

Fontainas schrieb eine populäre Monographie über den Künstler, aber darin befinden sich einige Seiten mit trefflichen und sehr klar ausgesprochenen Bemerkungen über die Kunst des großen Haarlemer Malers.

Betrachten wir zuerst das umfangreichste Buch von Moes.

Die Abbildungen sind leider zum Teil nur mäßig. So wäre von dem Schützenstück von 1633 eine bessere Reproduktion zu geben; ebenfalls von dem schönen Kavalier bei Wallace u. a.

Das erste Bild, welches Moes als frühestes Werk gibt, das reizende kleine Porträt der Sammlung Knaus, ist meines Erachtens ein feiner früher Th. de Keyser. Bode hat es als Hals seinerzeit eingeführt, ich bezweifle aber stark, daß er noch an dieser Attribution festhält. Besonders die Hände sind überzeugend nicht von Hals; das Bild hat höchstens jene fernen Analogien, die manche Arbeiten de Keysers mit denen des Hals haben: einen breiten Vortrag, schön gemalten Atlas, elegante Pose. Das Bildnis der Emerentia von Beeresteyn hätte fehlen können. Es ist doch ein öffentliches Geheimnis, daß dieses höchst anziehende Kinderporträt eine charakteristische Arbeit von Hendrick Pot ist. Zum Vergleich bitte ich nur das prächtige Schützenstück von Pot im Haarlemer Museum und das sehr Hals'sche Bild des Rotterdamer Museums zu studieren. Moes selbst, der sich sogar zuerst dazu versteigt, es den schönsten Arbeiten des Velazquez gleichzustellen, sagt im Nachtrag, daß das Bild »trahit la collaboration d'un autre maître«, den er nicht kennt. Ich glaube, das Bild ist ein Werk aus einem Guß, und zwar, wie auch die meisten Hals-Kenner schon längst eingesehen haben, von Pot. Die Hals'sche pikante Pinselführung fehlt durchweg; aber das hindert nicht, daß dieses Bild ein Meisterstück der holländischen Malerei bleibt! Pot ist noch immer nicht genug gewürdigt. Ich mache aufmerksam auf ein lebensgroßes in Rot gekleidetes Mädchen, lachend, mit Tambourin in der Hand, bei der Douairière van Alphen im Haag. Ganz Hals-artig in der Auffassung, auch des Lachens. Dann ist es auch wohl endlich aus mit der Zuschreibung der allzu berühmten Familiengruppe der Beeresteyns im Louvre; auch diese Hals-ähnliche Malerei ist schon längst von Bode, de Groot u. a. als Arbeit des Hendrick Pot erkannt. Moes hält bloß die Zuschreibung an Hals für zweifelhaft und glaubt, es könne eine Kopie sein. Für eine Kopie ist aber die Malerei viel zu bestimmt und entschieden. Dagegen verrät meines Erachtens jeder Kopf den Pinsel Pot's. Er hat oft ein eigentümliches Rosa in den Fleischpartien und das Virtuose von Hals' Malerei geht ihm ab.

Moes erzählt uns vieles Neue über die Familie des Meisters. Es scheint, daß die Genealogie, welche van der Willigen in seinen »Peintres de Harlem« zusammengestellt hat, total unrichtig ist. Moes hat festgestellt, daß Frans



Hals einen Frans Hals zum Vater gehabt hat, und nichts mit der alten Patrizier-Familie Hals zu tun hat. Unser Maler hatte nicht weniger als sechs Söhne, welche gemalt haben. Moes gibt Bilder von Herman, Frans Ir, Claes, Johannes und Reynier Hals in Abbildungen sowie von seinem Schwiegersohn Roestraten. Auch das Hauptstück seines Bruders Dirck (im Ryks Museum) fehlt nicht. Sehr dankenswert ist auch die Abbildung einer Bauernkirmeß seines Lehrers van Mander (Sammlung Semenow, Petersburg). Das recht derbe Bild war auch schon durch einen Stich bekannt. Man sieht, daß van Mander die Tradition des alten Pieter Brueghel fortsetzte; und derb ist Frans Hals selbst auch wohl manchmal gewesen. Da haben wir z. B. schon das lustige Quartett der Sammlung Altmann in New York, mit dem vielsagenden »Stilleben«, ein Werk, das Moes mit Recht in die Frühzeit des Meisters setzt.

In chronologischer Form bespricht Moes sodann das Leben und Werk des Hals in angenehmer Abwechslung; die noch nicht sehr zahlreichen Dokumente gibt er lobenswert in genauester Übersetzung.

Manches schöne, weniger bekannte Werk des Malers wird uns hier vorgeführt, so das herrliche Porträt des Predigers Middelhoven, 1626 gemalt (Sammlung Schloß, Paris), ein herrlicher, urwüchsiger Kopf, und das seiner Frau (Kronberg, Sammlung de Ridder), ein schönes männliches Porträt aus Buckingham Palace von 1630, die neuentdeckten Gruppenbildnisse in der National Gallery und das (weit schönere) des Colonel Warde in Westerham, den grimmigen Joseph Coymans von Mr. Drummond in Montreal und das Bildnis des Malersohnes Harmen Hals im Art Institute in Chicago. Wie viele schöne Sachen muß man schon in Amerika zitieren! Am Schluß des Werkes schrieb Moes eine sehr lesenswerte Betrachtung über sein Werk, über seinen Wert als Künstler und seinen Einfluß auf seine Schüler und Nachfolger.

Eine sehr richtige Bemerkung ist die, daß es merkwürdig wenig Kopien nach Hals gibt, weil seine virtuose geistreiche Malerei eben so sehr schwer nachzuahmen ist.

Ein kurzgefaßtes Oeuvre schließt das verdienstvolle Buch. Noch nicht ganz zu 300 Bildern bringt es der Verfasser. Wenn man bedenkt, daß Rembrandts Oeuvre neben all den Radierungen und Zeichnungen über 600 Bilder umfaßt, während Hals 10 Jahre länger gemalt hat, sollte man glauben, daß dieser weniger fleißig war, trotzdem viele seiner Porträts aussehen, als wären sie in wenigen Stunden hingeworfen. Vergessen wir nicht, daß Hals ein einseitiger Künstler und Porträtmaler war, und, wenn (wie am Ende seines Lebens) die Bestellungen ausblieben, gab es nichts zu malen! Seine »Pochades«, lustige Trinker und Hille Bobbes (Babbe sollen wir sagen, sagt Moes) brachten ihm kaum ein, was Leinewand und Farbe kosteten.

Ich hoffe später manches Neue über das Leben von Hals bringen zu können. Eine Neuigkeit will ich hier verraten: wo Rembrandt bei seinem einzigen Schützenstück 100 Gulden erhielt für jeden Schützen, bekam Hals bei einem seiner Doelenstücke 66 Gulden. Wir haben noch keine Dokumente gefunden, die uns erzählen, wie man seine Einzelporträts bezahlte. Man schätzte sie aber nicht sehr hoch! In einem Amsterdamer Inventar von etwa 1660 oder 1670 wurden Bilder des Frans Hals auf 15 Gulden taxiert, eine Kopie nach de Heem auf 30 Gulden. Und im Sterbehaus des Jan Miense Molenaer standen die Porträts des Verstorbenen und der Judith Leystar, beide Schüler von Hals, ohne Rahmen auf dem Boden.

Aus dem schönen Buche Schmidt Degeners möchte ich nur hier und da zitieren, übersetzen. Wenn mir das nur gelingt!

..... Nie wird eine Figur von Hals uns zwingen zu ernstem Nachsinnen, zum Eindringen in das Wesen der abgebildeten Persönlichkeit. Wir wissen es im voraus: seine grenzenlose Offenherzigkeit hat uns nichts zu verbergen. Hals ist kein Psychologe wie Holbein, kein Anatom, der kühl den gegebenen Charakter analysiert, dessen Lebensgesetze uns offengelegt werden; viel weniger ein weithin reichender Geist wie Rembrandt in seiner Spätzeit, der seine Modelle wunderbar vertiefte und sie leben läßt in seiner geheimnisvollen, fast überirdischen Welt. Wer Hals genießen will, muß etwas anderes suchen. Er ist der Virtuose des flüchtigen Ausdrucks im menschlichen Antlitz. Den Ausdruck verborgenen Leidens, den viele Großmeister des Bildnisses gemeinsam haben und bei dem Modell ein gelebtes Leben vermuten lassen, ...bei Hals ist das nicht zu finden. Bei ihm ist alles wechselnd, spontan. Ein bleibender Gemütszustand, wie Melancholie, wird bei ihm »norsche mistroostigheid« [1]). Seine Kunst beschränkt sich — aber in wie reicher Abwechslung! — auf die Übergänge von Lächeln, Lachen, lautem Gelächter, Ernst, Galgenhumor, Verdrossenheit. Wo es gilt, diese Übergänge zu schildern, steht Hals hoch über allen, in vollkommenster Meisterschaft. Seine Technik scheint ganz dazu angelegt zu sein, diese Nuancen festzuhalten — den flüchtigen Ausdruck vorübergehender Stimmungen. Und in dem Besitz dieser Technik liegt das Unvergleichliche des Künstlers Frans Hals.

Etwas weiter:

Dank seiner Technik kann Hals jede Laune seines beweglichen Temperamentes in der unmittelbarsten Weise zur Darstellung bringen. »La touche est moyen comme un autre de contribuer à rendre la pensée dans la peinture«, so lautet ein Ausspruch von Delacroix. Die lustige, prickelnde

[1]) Soll man das übersetzen mit: mürrische übele Laune?

Ausführung in seinen ausgelassenen Momenten — man denke nur an die Stickereien und Zierate mit in Gelb getauchtem Pinsel gemalt, wie kurze, jauchzende Fiorituren — sie findet einen ergreifenden Kontrast in seiner Malerei von etwa 1650, wo sein Gemüt schmerzlich niedergeschlagen war. Es gibt, besonders in Privatbesitz, kleine Bildnisse mit mürrischen Gesichtern, worin Hals seiner bitteren Stimmung den freien Lauf läßt durch wüste Pinselbehandlung und scharfe, bösartige Strichelchen — fast eine Beleidigung für den Abgebildeten. Man staunt, daß trotz dieser Technik der Ausdruck so sicher, von einer so verblüffenden Wahrheit bleibt.

Die späten Bilder von 1664:

An einem Tische sind vier Frauen vereint, nicht jung mehr, streng in Schwarz und Weiß gekleidet. Man glaubt sie zu unterscheiden: diese ist Witwe, jene Hausmutter, die dritte alte Jungfer. Eine alte Dienerin kommt von rechts angelaufen, steinrot im Gesichte, dumm der Ausdruck, einen Brief in der Hand, voller niedriger Dienstfertigkeit. Was hat diese Unglücklichen bewogen, sich diesem verbitterten Künstler zu überlassen, der nichts schenkte von aller Armseligkeit, welche dieses diffizile Kollegium ihm offenbarte.

Welke Haut, dürre Herzen, das ist alles, was Hals gesehen hat. Da sitzen sie, der Reihe nach, die vertrocknete Grazie, die mürrische Haushälterin, die »preutsche maltentigheid«[2]). Seine Abkehr, seinen Haß sogar, wie weiß Hals sie auf den Zuschauer überzutragen. ..... Man lese selbst die meisterhafte Schilderung dieser letzten Arbeiten weiter.

Am Schluß (Hals und Rembrandt):

Schon in seinem frühesten Werk steht Hals vor uns wie der geborene Virtuose, der Maler von Gottes Gnaden. Bei Rembrandt dagegen ist der Anfang schwer und ungeschmeidig, spricht alles von ernstem, mühevollem Studium. Aber nirgends offenbart sich der Unterschied zwischen den beiden Künstlern deutlicher als am Schluß ihres Lebens. Hals, der einst die hellsten Farben gekannt, taucht zum Schluß seine Modelle in ein trauriges Grau; sein Lachen wurde Haß und Spott, und zum Schluß, nach einem letzten, desperaten Versuch, überlebt er seine Kunst. Rembrandt, von einer tonigen Malerei ausgehend, genießt erst in seinem Alter von der majestätischen Gewalt der dreisten, offenen Farben; er stirbt mit dem Pinsel in der Hand und seine letzten Schöpfungen sind lauter Liebe und Vergeben. Ist es nicht schmerzlich, zu wissen, daß Hals nach jenem letzten Regentenbilde noch zwei Jahre leben mußte, alt, bedürftig, von seiner Kunst verlassen in einer Umgebung, die er haßte, in einer Welt, woraus jene Freunde verschwunden waren?

---

[2]) Etwa: lächerliche alte Jungfer.

Man hat Rubens Rembrandts Antipoden genannt. Ein Irrtum; Rembrandts wirklicher Antipode ist Frans Hals. Wie universell Rembrandt, so beschränkt war Hals. Hals spontan und offen, ohne jede Philosophie, Rembrandt rätselvoll, überlegend, spekulierend. Die beiden müssen wohl fremd sich gegenüber gestanden haben. Wir hören wohl von einem Besuch van Dycks bei Hals, nichts von einer Begegnung von Hals mit Rembrandt. Dennoch malt Rembrandt Haarlemer Bürger, Hals Amsterdamer Schützen. Beide malten den Prediger Swalmius: Rembrandt voller Salbung und Würde, Hals malt ihn wie einen lustigen alten Faun. Rembrandt, wiewohl er die Realität beherrscht und gerne durchforscht, macht sie seiner Imagination, seiner eigentlichen Domäne unterwürfig. Das Reich des Porträtmalers Hals ist ausschließlich die Wirklichkeit. Für den einen war sie Mittel, für den anderen Zweck. Darin liegt das Wesentliche ihrer Verschiedenheit. Jeder ist auf seinem Gebiet der Erste.

Aber ich möchte am liebsten das Ganze übersetzen und dazu fehlt Zeit und Raum. Moes und Schmidt Degener haben beide als Selbstbildnis von Hals das Porträt aus der Sammlung Porgès reproduziert. Meines Erachtens ist das Exemplar, das einst bei Heineman, dann in der Sammlung Kirchheim war, das einzige Original dieses Bildnisses. Im Schmidt Degenerschen Buch sind vortreffliche Stücke über das alte Haarlem und eine gewissenhafte Biographie von Hals zu lesen von der Hand des gelehrten Archivars C. J. Gonnet. Die Zeichnungen von Veldheer sind eine anziehende Zugabe.

Fontainas, ein Dichter, betrachtet den Künstler in ähnlicher Weise wie Schmidt Degener. Er scheint aber nur wenig von ihm gesehen zu haben. Die kleinen Abbildungen sind meist recht gelungen. Leider bildet er noch das Familienbild aus dem Louvre ab und einen lachenden Mann der Sammlung Schloß, wohl kein Frans Hals, eher ein Harmen oder Jan Hals.

Sehr lesenswert sind die Hauptstücke über: Les qualités de métier. Bei der Beschreibung der alten Regentinnen trifft uns eine ähnliche Auffassung als die von Schmidt Degener:

Pas une œuvre qui, au XVII siècle, exprime, avec une justesse aussi adéquate, l'âme étrange de vielles femmes, d'une compassion attendrie, presque douloureuse, d'une volonté étroite, d'une bonté sèche et mesquine, d'une soumission paisible à un monde inexorable de préjugés.

Une seule, qui n'a pas abdiqué encore son orgueil ancien de coquette surannée, tient un eventail fermé et des gants; toutes sont volontaires et têtues. Au doigt, avec ostentation, elles portent l'anneau nuptial.



Ce qui se trouve en ce chef d'œuvre d'un ordre si particulier, nul ne le peut deviner s'il n'en a pas subi le prestige surprenant. Une méthode, ici intuitive, a suggéré de ne pas tout exprimer, du moins directement, mais de laisser l'imagination en suspens, pour suppléer à ce qui manque. Ainsi une ferveur s'émeut et opère sans qu'on le veuille, sans qu'on le sache. A cet égard, le travail des mains divers, précieux et ferme dans ses élisions même, tient du prodige. Les articulations, la peau ridée, sèche, toute l'ossature sont construites dans leur mouvement propre; on y perçoit comme une fièvre moite; le résultat ainsi obtenu ne peut se comprendre; le dessin a tremblé, la couleur s'étale avec d'improbables rehauts; mais tout palpite, tout vit; l'analyse seule reste en défaut.

Am Schluß führt er aus, wie Hals seine besten Schüler erst im 19. Jahrhundert gehabt. Courbet, Manet, Monet, Whistler, Fantin Latour u. a. Der Einfluß des großen Haarlemers wirkte befruchtend auf die ganze moderne Malerei.

Die drei Werke dürfen nicht fehlen in den Bibliotheken derer, die den großen Haarlemer Künstler bewundern und verehren.

A. Bredius.

Skulptur.

Robert Corwegh. Donatellos Sängerkanzel im Dom zu Florenz. Berlin, Bruno Cassirer, 1909.

Der Verfasser erklärt vier Bronzen zu Donatellos Cantoria zugehörig, zwei männliche Köpfe (Florenz, Bargello) und zwei leuchterhaltende Putten (Paris, Mad. André). Wer nur die Abbildung mit den eingefügten Bronzen auf S. 2 sieht, wird schon ernstlich daran zweifeln, daß jene Stücke wirklich zur Kanzel gehören. Die Köpfe sind zu schwer und groß, die Putti viel zu klein und unbedeutend für die ihnen angewiesenen Plätze. Die Argumente im Text sind dann keineswegs der Art, daß sie jene Zweifel verscheuchen könnten. Im Gegenteil:

Vasari erwähnt auf der Brüstung von Luca della Robbias Kanzel als Arbeiten Lucas »due figure di metallo dorate; cioè due Angeli nudi . . . . . .« Corwegh stellt nun die sonderbare Hypothese auf, Vasari habe Donatellos Kanzel mit derjenigen Lucas verwechselt, — »die beiden Kanzeln müssen sehr wenig Licht gehabt haben.« Jene beiden Bronzeengel befanden sich also auf Donatellos, nicht auf Lucas Cantoria, waren Donatellos, nicht Lucas Werk.

Diese Behauptung stützt Corwegh auf Aussagen Bocchis und Del Migliores, die im Gegensatz zu Vasari Donatellos Kanzel über

den Eingang zur Neuen Sakristei, diejenige Lucas über die Tür der Alten Sakristei setzen. Dabei übersieht Corwegh ganz, daß seine beiden Gewährsmänner mit Lucas Cantoria auch die Bronzeengel über die Sagrestia vecchia versetzen. Damit ist jene Hypothese bereits gerichtet.

Ferner sind Bocchis und Del Migliores Angaben der Standorte der Kanzeln sicher irrig. Vasari hatte recht. Wie kann man annehmen, daß Vasari, der sich ausführlicher als irgendein anderer älterer Schriftsteller über die beiden Cantorie äußert, wegen ungenügender Beleuchtung beide Werke verwechselt haben soll. Er spricht eingehend von der besseren Wirkung der nur bozzierten Figuren Donatellos im Gegensatz zu dem schwächeren Effekt der sauber ausgeführten Reliefs Lucas. Wie paßt übrigens der angebliche Lichtmangel zu Corweghs schwärmerischer Ausmalung (S. 20) der ehemaligen Wirkung?

Vasari steht in vollem Einklang mit älteren Autoren, mit Antonio Billi und dem sogenannten Anonymus des Codice Magliabechiano, die beide merkwürdigerweise von Corwegh ignoriert werden. Vasari steht auch in vollem Einklang mit einer Urkunde, die von Corwegh mitgeteilt wird, um die irrtümlichen Angaben Bocchis und Del Migliores zu kräftigen. Es ist das Auftragsdokument an Donatello vom 10. Juli 1433: »... ad faciendum novum pergamum de marmore in secunda sagrestia seu super porta secunde nove sagrestie in loco designato ....«. Nach Corweghs Ansicht ist damit bewiesen, daß sich Donatellos Kanzel über der Tür zur Neuen Sakristei befand. Keineswegs. Das nove ist hier kein unterscheidendes Merkmal. Corwegh zitiert bereits auf der nächsten Seite die Auftragsurkunde der beiden bronzenen Sakristeitüren an Donatello vom 21. Februar 1436. Hier heißt es: ».... duas portas de Bronzo duabus novis Sagrestiis ....«. Beide Sakristeien werden also als neu bezeichnet. Ganz natürlich, der Dom wurde ja erst am 25. März 1436 geweiht. Aber das secunda ist ein sicheres Unterscheidungsmerkmal. In einer ganzen Reihe von Domurkunden der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird zwischen prima und secunda sacrestia unterschieden. So wird in der Urkunde, welche die Bronzetür der später sogenannten Neuen Sakristei Michelozzo, Luca della Robbia und Maso in Auftrag gibt, von der sacrestia prima gesprochen; Lucas Himmelfahrtslünette über der Tür der Alten Sakristei wird für den Türbogen der sacrestia secunda bestellt [1]). Identisch sind also prima und die spätere nuova, secunda und die spätere vecchia. Das Dokument vom 10. Juli 1433 beweist also das Gegenteil der Behauptung Corweghs, bestätigt Vasari: Donatellos Kanzel befand sich über Lucas Himmelfahrtslunette, über dem Eingang

[1]) Die Urkunden bei Rumohr, Ital. Forschungen II. S. 364 ff.

zur Alten Sakristei[1]). Für die Annahme, daß auf der Brüstung dieser Kanzel Bronzeengel angebracht waren, fehlt jeglicher dokumentarische oder literarische Hinweis.

Nun zu den Bronzeköpfen des Bargello. Eine Urkunde vom 12. Oktober 1439 wird mitgeteilt, laut der Donatello 300 Pfund Bronze erhalten soll »per quadam texta quae debet fieri in pergamo per eum facto ex parte posteriori in quadam bucha sive foramine subtus dictum perghamum, prout est una alia texta.« Corwegh übersetzt, wie allerdings auch Semper hier tat, texta mit Kopf. Das Latein der Urkunde ist ja freilich kein ciceronianisches, aber daß hier texta für caput stehen soll, kann ich so ohne weiteres nicht glauben. Warum nicht dann das rein italienische testa. Ich gestehe, daß mir die Bedeutung des Wortes nicht recht klar ist, meine aber, daß es von texere abzuleiten ist, und möchte am ehesten an ein Bronzegeflecht denken, ähnlich jenem Gitter über Verrocchios Medicäergrab in S. Lorenzo. Und dann ein Kopf von 300 Pfund Bronze. Hat der Verf. die Köpfe des Bargello nachgewogen? Schließlich, falls wirklich texta caput heißt, falls wirklich jeder der Bargello-Köpfe 300 Pfund wiegt und wirklich von Donatello stammt, ist dann wirklich mit »ex parte posteriori« die von Corwegh bezeichnete Stelle gemeint? — Der Verf. durfte sich nicht mit der bloßen Mitteilung und zum mindesten sehr freien Übersetzung der keineswegs selbstverständlichen Urkunde begnügen. Hier war eine gründliche Exegese erforderlich.

Corwegh unterscheidet in dem großen Puttenfries mehrere ausführende Hände. Ein Stück, das tatsächlich die andern in der Qualität übertrifft, soll eigenhändige Arbeit Donatellos sein. Die übrigen Teile werden Buggiano, Michelozzo und einem Anonymus, dem Verfertiger des Grabmals Lombardi in S. Croce zugewiesen.

Corwegh versucht ferner, etwas über den »literarischen Inhalt« der Cantoria Donatellos auszusagen. Wie den Reliefs Lucas der 150. Psalm, soll hier der 149. Psalm zugrunde liegen. Hingewiesen wird besonders auf: »Laudent nomen ejus in choro: in tympano et psalterio psallant ei.« Gewiß, das paßt allenfalls. Aber bei gutem Willen läßt sich für alles und jedes irgendein Bibelvers finden. Ähnlich steht es mit der Ausdeutung der ornamentalen Elemente. Die Vasen der oberen Hohlkehle sollen Symbole des irdischen zerbrechlichen Lebens sein, die Muscheln auf die Wanderung in die ewige Heimat deuten. Daß die frühchristliche Kunst diese Dinge symbolisch auffaßte, beweist noch nicht, daß Donatello sie so verstanden wissen

[1]) Auch der ursprüngliche Standort von Lucas Kanzel ist Vasaris Angaben völlig entsprechend urkundlich bezeugt: Luca erhielt am 28. August 1438 Restzahlung für den »perghamo del marmo, ch'è posto e murato nella chiesa maggiore sopra l'uscio della sagrestia diuerso i Serui.“ Frey, Cod. Magl. p. 311.

wollte. Und wenn auch. Zum Verständnis der Kunst Donatellos sind solche Bemerkungen doch nur ein sehr kleiner Beitrag. Ein Beitrag, der sicherlich in gar keinem Verhältnis steht zu der ungeheuren Prätension, mit der Corwegh seine Schrift beginnt und endigt[3]). *Hadeln.*

3) Nach erfolgter Korrektur dieser Besprechung erschien bei Cassirer G. Poggis Duomo di Firenze. Hier sind zum ersten Mal sämtliche Urkunden über die Cantoria veröffentlicht. Aus ihnen geht hervor, daß tatsächlich Bronzeköpfe an dem Werk angebracht waren. Libras versieht Poggi mit einem Fragezeichen, wodurch ein weiteres der oben geäußerten Bedenken gehoben wird. Corweghs Identifikation dieser Köpfe mit denen des Bargello weist Poggi zurück.



Franz Wickhoff.

Von **Gustav Glück.**

Franz Wickhoff, das Haupt und der eigentliche geistige Begründer der Wiener kunstgeschichtlichen Schule, ist am 6. April d. J. in Venedig gestorben. Der Tod hat ihn in der Stadt ereilt, die er so sehr geliebt und deren Kunst er mit solchem Eifer und Erfolg erforscht hat, und auch der 6. April ist ein bedeutsames Datum als der Todestag Raffaels, dessen Studium den verstorbenen Gelehrten so viele Zeit seines Lebens beschäftigt hat.

In Franz Wickhoff hat die Kunstwissenschaft einen ihrer hervorragendsten Vertreter verloren. Wenigen Forschern auf diesem Gebiete sind eine so tiefe Bildung, ein so gründliches Wissen, eine solche Vielseitigkeit, eine so lebendige und selbständige Auffassung, ein so feines Verständnis für Kunst und Literatur eigen gewesen, wie dem Verstorbenen. Noch wenigeren kann man eine solche Fülle fruchtbarer geistiger Anregung nachrühmen, wie sie Wickhoff nach allen Seiten hin verschwenderisch ausgestreut hat. Obwohl er kein glänzender oder bestechender Redner gewesen ist, gehört er doch sicherlich zu den Universitätslehrern, die auf ihre Schüler den größten Einfluß gewonnen haben, und ohne Zweifel werden sich manche, die seine Vorträge nie gehört haben, allein aus der Lektüre seiner Schriften heraus dankbar als seine Schüler bekennen.

Bei der Betrachtung von Wickhoffs ausgebreiteter literarischer Tätigkeit fällt uns vor allem anderen der weite Blick auf, mit dem er das ganze Gebiet der Geschichte der alten wie der neueren und neuesten Kunst zu umfassen vermochte. Es ist höchst bewundernswert, wie er die Entwicklungsgeschichte des Stiles von der Kunst des Altertums an bis zu den künstlerischen Erzeugnissen unserer Tage verfolgt hat. Der höchst fruchtbare und eigenartige Grundgedanke von einigen seiner wichtigsten Arbeiten ist die von ihm zuerst aufgestellte Lehre von der Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung. Bisher hatte man sich den Verlauf der Geschichte der Kunst ähnlich vorgestellt wie das Wachstum, die Blüte und den Verfall einzelner Pflanzen. Wickhoff hat mit dieser Anschauung gebrochen. In den bisher sogenannten Zeiten des Verfalls der



Kunst erkennt er ein neues, frisches Leben, ein frohes Wachstum, das immer wieder neues fördert, und es scheint seine Grundanschauung gewesen zu sein, daß, wie in der Natur kein Atom verloren geht, so auch in der Kunst keine Regung, kein Versuch ganz umsonst und wirkungslos sein kann. Von diesem großen Gesichtspunkte aus hat er — in seinem Hauptwerke, der Einleitung zu der von ihm und Wilhelm von Hartel besorgten Ausgabe der Wiener Genesis (Wien 1895) —, der römischen Kunst der sogenannten Verfallszeit gänzlich neue Seiten abgewonnen und aufgezeigt, daß wichtige und bis auf die neueste Zeit wirksame künstlerische Taten in dieser angeblichen Zeit künstlerischer Erschöpfung vollbracht worden sind. Ähnliche Absichten verfolgt er in einigen kleineren inhaltsreichen Arbeiten, wie in denen »über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung« (Festgaben für Büdinger, Innsbruck 1898) und »über die Einteilung der Kunstgeschichte in Hauptperioden« (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission, Wien 1908).

Geben gerade solche Studien den Beweis dafür, daß Wickhoff immer das Ganze, das Wesentliche seines Arbeitsgebietes vor Augen hatte, so hat er es doch keineswegs verschmäht, sich mit jenen Einzelheiten zu beschäftigen, deren Erforschung für die Erkenntnis der großen allgemeinen Entwicklung die unentbehrliche Grundlage bilden muß. Auch auf dem Gebiete der Stilkritik hat er Ausgezeichnetes geleistet; er verfügte, besonders auf dem Felde der italienischen Malerei, über eine hervorragende Kennerschaft, die er weiterzubilden nicht müde wurde. Hier hat er sich besonders Giovanni Morelli angeschlossen und eine Reihe von Bestimmungen italienischer Bilder beweist, wie sehr jene intuitive Gabe der Kennerschaft auch einem weitblickenden Gelehrten, wie Wickhoff es war, eigen sein konnte. An den Gemälden der Wiener Galerie hat er in seinem inhaltsreichen Aufsatze: »Les écoles italiennes au musée impérial de Vienne« (Gazette des Beaux-Arts 1893) wichtige und anregende Kritik geübt. Die große Bedeutung der Handzeichnungen für die Bestimmung der Gemälde hat Wickhoff, ebenfalls im Anschlusse an Morelli, immer wieder hervorgehoben; er selbst war einer der besten Kenner der italienischen Handzeichnungen, wovon sein Katalog der italienischen Zeichnungen der Albertina (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses Bd. XII und XIII), sein Bericht »über die Anordnung von Raffaels Handzeichnungen« (Sitzungsberichte der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, 1903) und eine Studie über einige italienische Handzeichnungen im British Museum (Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen 1899) ein glänzendes Zeugnis geben.

Eine besondere Rolle spielt in Wickhoffs Schaffen die sachliche Erklärung von Gemälden und Zeichnungen. Hier kam ihm seine ganz ungewöhnliche Belesenheit auf dem gesamten Gebiete



der Weltliteratur sehr zustatten. Bei der Erklärung von alten Kunstwerken auf ihren stofflichen Inhalt hin vertrat er den ohne Zweifel richtigen Standpunkt, daß jeder Darstellung ein bestimmter Inhalt und auch eine bestimmte Quelle zugrunde liegen muß, und die meisten Stoffe fand er in der antiken und spätantiken Literatur, wenn nicht in der Bibel, die er kannte, wie kaum ein anderer Kunstgelehrter. Ein Meisterwerk unter diesen Untersuchungen über den gegenständlichen Inhalt der Kunstwerke ist seine Studie über die Bibliothek Julius' II. (Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen 1893); hier wird der Stoff der Fresken der Camera della Segnatura in vollendeter Weise aus den geistigen Anschauungen von Raffaels Zeit erklärt und die Deutung ist ebenso einleuchtend als ungezwungen. In ähnlicher Weise hat Wickhoff eine ganze Anzahl von florentinischen und venezianischen Bildern zu erklären und ihre literarischen Quellen nachzuweisen versucht (z. B. in den Aufsätzen: »Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten«, »Venezianische Bilder« und »Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis«, ebenda 1895, 1902 und 1906). Auch eine wertvolle Studie über »die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters« (ebenda 1890) gehört in dieses Gebiet. Endlich hat Wickhoff mit seinen Schülern eine Reihe von Zeichnungen Rembrandts vorgenommen, um sie nach ihrem biblischen Inhalt zu erläutern (Einige Zeichnungen Rembrandts mit biblischen Vorwürfen, Innsbruck 1906). Alle diese Erklärungen und Erklärungsversuche scheinen uns von großer Bedeutung für die Erkenntnis und das Verständnis alter Kunst. Und wenn auch nicht in allen Fällen die Richtigkeit der Deutung als völlig gesichert betrachtet werden kann, so wird doch immer der wichtige Grundsatz bestehen bleiben, daß wir in den Kunstwerken, die bis zum 16. Jahrhundert, ja zum größten Teil noch in denen, die bis zum 17. Jahrhundert geschaffen worden sind, nie Stimmungsbilder im modernen Sinne zu erkennen haben, sondern Kunstwerke mit einem ganz bestimmt umgrenzten literarischen Inhalt. Neuere Forschungen, wie z. B. Karl Giehlows Erklärungen Dürerscher Schöpfungen, haben ja auch auf anderen Gebieten die Richtigkeit von Wickhoffs Grundanschauung bestätigt.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, Wickhoffs Schaffen in seiner ganzen Vielseitigkeit erschöpfend darzustellen. Ein Verzeichnis seiner sämtlichen Arbeiten wird von anderer Seite vorbereitet und wir hoffen auch, daß eine Gesamtausgabe sämtlicher kleinerer Schriften des großen Gelehrten bald vorliegen wird. Hier wird man sehen können, wie groß sein Arbeitsgebiet gewesen ist; er ist nicht, wie so viele Forscher, an einem Spezialfach hängen geblieben. Mochte er von antiker oder altchristlicher Kunst handeln, von der Kunst des Ducento und des Trecento, von Raffael, Michelangelo, Marc Anton, von venezianischer Malerei, von Dürer, vom Meister der weib-

lichen Halbfiguren und französischer Kunst, von der rätselhaften Wachsbüste in Lille, immer hatte er etwas Neues und Anregendes zu sagen. Und selbst aus seinen Irrtümern, die er später oft bereitwillig eingestand, haben wir gelernt.

Ebenso schätzbar wie seine Vielseitigkeit war seine schriftstellerische Begabung, die die Lektüre seiner Schriften zu einem Genuß macht. Er hat alle seine Forschungen in eine feine literarische Form gekleidet, wie wir sie nur selten bei wissenschaftlich ernsten Arbeiten finden. Alles, was er geschrieben hat, zeugt von einem vortrefflichen literarischen Geschmack, der sich an Goethes Werken gebildet hat. Seine vertraute Beschäftigung mit Goethe, den er sein Leben lang nicht nur verehrte, sondern auch wirklich las, verrät sich in einem seiner feinsinnigsten Aufsätze, der den Titel führt: »Der zeitliche Wandel in Goethes Verhältnis zur Antike dargelegt am Faust« (Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts I).

Trotz dieser literarischen Neigungen war Wickhoff nichts weniger denn ein Schöngeist. Als Schüler Theodor von Sickels, als den er sich dankbar bekannte, war er durch und durch Historiker und jedem Dilettantismus abhold. Nichts war ihm verhaßter, als das salbungsvolle Geschreibsel, das heute leider in der kunstgeschichtlichen Literatur so häufig wissenschaftlich ernste Arbeit verdrängt. Weil Wickhoff Historiker, nicht unklare und seichte Kunstästhetiker erziehen wollte, hat er die Verbindung seiner kunsthistorischen Lehrkanzel mit dem Institut für österreichische Geschichtsforschung für höchst wichtig gehalten und seinen Schülern historische, diplomatische und paläographische Studien fast als eine Art von Zwang auferlegt. Damit wollte er erreichen, daß selbst auch aus den weniger begabten unter seinen Schülern keine seichten Schwätzer, sondern tüchtig geschulte, wissenschaftlich denkende Arbeiter würden, an denen es ihm in unserer Wissenschaft oft mehr zu fehlen schien als an Begabungen. Ein Beispiel, wie er selbst die historische Quellenkritik zu handhaben wußte, hat er in der meisterhaften Kritik der literarischen Nachrichten über die Biographie Cimabues in seiner Arbeit über die Zeit des Guido von Siena (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung X, 1889) gegeben, und sicherlich ist es der von ihm ausgehenden Anregung zu danken, daß sich manche von seinen Schülern den in der Kunstwissenschaft noch so wenig üblichen und doch so wichtigen quellenkritischen Studien zugewendet haben, unter denen besonders die Untersuchung des hochbegabten, früh verstorbenen Wolfgang Kallab über die Quellen Vasaris ganz im Sinne seines Lehrers gewesen ist, der ihm nun bald im Tode nachgefolgt ist.

Auch auf dem Gebiete der Stilkritik hat Wickhoff von seinen Schülern verlangt, daß ihre Bestimmungen nicht auf Grund unklarer Empfindungen,



sondern, nach dem Vorbilde des naturwissenschaftlich geschulten Morelli, mit Hilfe ganz bestimmter Merkmale der künstlerischen Schrift erfolgten.

Durch solche Mittel hat er versucht, der noch jungen Kunstwissenschaft eine feste Grundlage zu geben und sie ihren älteren Schwestern, der Archäologie und der Geschichte, an die Seite zu stellen. Auch den Gedanken des Corpus hat er von diesen Wissenschaften übernommen und mit der von ihm begründeten Herausgabe eines beschreibenden Verzeichnisses der illuminierten Handschriften Österreichs den Anfang gemacht, von dem schon drei von seinen Schülern in gewissenhafter Weise bearbeitete Bände vorliegen.

Mit diesen seinen Bestrebungen hängen auch die »Kunstgeschichtlichen Anzeigen« zusammen, eine Schöpfung seiner letzten Lebensjahre. Hier wollte er auch die Kritik der kunstwissenschaftlichen Erscheinungen auf einen festen Grund stellen, statt der üblichen Gelegenheits- und Gefälligkeitsbesprechungen ernste Erörterungen bringen und auch neben positiv Neuem, das bei solchen Gelegenheiten vorgebracht werden kann, die Aufgabe durchführen, die Spreu vom Weizen zu sondern. Daß es hierbei zu einem Kampfe kommen mußte, wußte er sehr wohl, und er war auch nicht der Mann, der den Kampf aufzunehmen sich gescheut hätte. So scharf und persönlich manche Angriffe Wickhoffs erscheinen mögen, so weiß doch jeder, der ihn gekannt hat, daß es ihm nie um Personen zu tun war, sondern nur um die Sache. Um diese hat er freilich ehrlich gekämpft und kräftige Mittel gebraucht, wenn sie ihm nötig schienen.

Durch Wickhoffs frühes Hinscheiden — er ist nicht ganz 56 Jahre alt geworden — haben wir manche Arbeiten verloren, die ein anderer kaum so hätte durchführen können wie er: unter anderem bereitete er ein Corpus der Handzeichnungen Raffaels und ein Buch über Giorgione vor. So empfindlich auch dieser Verlust ist, so betrauern wir doch noch weit mehr den Verlust des Mannes selbst, dessen Wesen sich in dem, was er geschaffen hat, schon voll ausdrückt, der in allen seinen Arbeiten und Handlungen eine echte Persönlichkeit, ein ganzer Mann war, als hätte er sich jenen von einem anderen streitbaren Geiste, wie es Lichtenberg war, gebilligten Grundsatz des Spectator zu eigen gemacht: »The whole man is to move together«.

Kaiser Sigismund als Stifter der Wandgemälde in der Augustinerkirche zu Konstanz.

Von J. **Gramm.**

Die entwicklungsgeschichtliche Kunstbetrachtung der heutigen Zeit läßt uns all jene Epochen der Menschheitsgeschichte als besonders interessant erscheinen, in denen sich ein allgemeiner Wandel der Kunstanschauungen vollzieht, in denen neue oder bisher zurückgehaltene Kulturmächte ans Licht empordrängen. Wie in den Gärungszeiten des ausgehenden Mittelalters die Kunst aus erträumten Idealfernen in die lebensfrische Wirklichkeit hinübertritt, das hatte man schon lange in der Geschichte der altniederländischen Malerei an ihren großen Pfadfindern, den Gebrüdern van Eyck erkannt. Erst der neueren Forschung jedoch ist der Nachweis gelungen, daß diesem gewaltigen Umwandlungsprozeß in der nordischen Kunst ein ähnlich bedeutungsvoller in der süddeutschen Malerei gegenübersteht. Konstanz und Basel, die beiden altehrwürdigen Konzilsstädte, erschienen mehr und mehr als Brennpunkte der künstlerischen Kultur jener bewegten Zeit. Vor allem war es die Frage nach der künstlerischen Herkunft des K. Witz, die seit D. Burckhardts interessanter Hypothese die Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf die Konzilsstadt am Bodensee gelenkt hat. Wenn wir an der Hand der Richenthalschen Konzilschronik und der anderen Quellen[1]) uns das bunte internationale Leben mit seinem augenblendenden Festgepränge vergegenwärtigen, so legt sich ganz von selbst der Gedanke an eine dementsprechend reiche und üppige Kunstentfaltung nahe. Entsandte doch ganz Europa hochangesehene Persönlichkeiten, vornehme Würdenträger geistlichen und weltlichen Standes nach Konstanz, die gewiß auch, sei es aus Devotionsbedürfnis, sei es aus Ruhmessinn für die Kunst eine offene Hand hatten. Gehen wir jedoch die Denkmäler dieser Zeit in der Bodenseemetropole und ihrer näheren Umgebung durch, so sehen wir uns in unseren Erwartungen getäuscht. Trotz der zahlreichen erhaltenen

[1]) Eine treffliche Übersicht über das Leben und Treiben in Konstanz während der Konzilszeit bietet H. Finke, Bilder vom Konstanzer Konzil. Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission. N. F. 6. Heidelberg 1903.



Werke spätmittelalterlicher Kunst im Seekreis findet sich kaum ein namhaftes Werk, das mit Sicherheit der Konzilszeit zugewiesen werden kann. Auch in den Schriftquellen treffen wir kaum Hinweise auf bedeutendere künstlerische Produkte aus der Zeit der Kirchenversammlung[2]) — eine Tatsache, die uns befremden muß, da sich bei solchen festlichen Gelegenheiten einheimischen und fremden Künstlern ein dankbares Arbeitsfeld zu eröffnen pflegte. Da ist es denn doppelt zu begrüßen, daß uns in der Augustinerkirche zu Konstanz ein künstlerisch wie kunsthistorisch hochbedeutender Doppelzyklus von Wandgemälden aus der Konzilszeit unter der Tünche erhalten blieb, der anläßlich der in den letzten Jahren vorgenommenen Restauration unter der kundigen Leitung von Stadtpfarrer Dr. Groeber und Professor Wingenroth freigelegt wurde. Über den Inhalt der Darstellungen und ihre hohen künstlerischen Qualitäten orientieren Wingenroths und Gröbers feinsinnige Ausführungen in der Zeitschrift des Breisgauvereins »Schauinsland«[3]), auf die hier verwiesen werden muß.

Es handelt sich darnach um zwei Zyklen von Wandbildern, die übereinander die Hochwände des Mittelschiffs der Augustinerkirche schmückten. Dicht unter dem Fenster läuft ein friesartiger Streifen um das Mittelschiff herum und über die Triumphbogenwand. Die hier angebrachten Eremitenbilder wurden jedoch anläßlich der Erweiterung des Triumphbogens in der Barockzeit bis auf geringe Reste zerstört. Der sich anschließende Streifen der Südwand gliedert sich in 18 durch Säulenarkaden geteilte Felder, die Darstellungen von hl. Eremiten und Mönchen verschiedener Orden enthalten, von denen die letzteren gruppenweise je eine stehende Mönchs- oder Bischofsgestalt (S. Augustin?) umgeben. Der Heilige scheint ihnen seine Regel zu übergeben; darauf deutet das Buch in seiner Linken und das Spruchband in der anderen Hand, das die Mönche mit dem Ausdruck ehrfürchtigen Dankes kniend empfangen. Wingenroths Deutung zufolge hätte man in diesen sich 14- resp. 16mal wiederholenden Szenen eine Darstellung des Stammbaumes der Augustinereremiten zu erkennen. Die Schilderung setzt sich, nur wenig variiert, an der Westwand fort. Trotz einer gewissen Monotonie, wie sie die häufige Wiederholung des schlichten Themas mit sich brachte, ist doch die Einzelcharakterisierung der Gestalten vorzüglich gelungen. In Stellung, Gebärden- und Mienenspiel weiß der Künstler stets eine neue Note zu geben. Mit großer Geschicklichkeit ist das Verlangen, Staunen und dankende Empfangen der Mönche variiert. Besondere Beachtung verdienen die trefflich individualisierten Gestalten der greisen Eremiten.

---

[2]) Wie mir Herr Geh. Hofrat Finke freundlichst mitteilte, sollen sich nur einige Notizen über anonyme spanische Schildmaler gefunden haben.

[3]) Jahrg. 35 (1908), S. 69 ff.

Ähnlich waren die Darstellungen auf dem leider sehr stark zerstörten Nordfries gehalten, nur vereinigen sich hier eine größere Anzahl kniender Mönche zu teilweise gegeneinander gerichteten Gruppen. Unter den dazwischen befindlichen stehenden Heiligen möchte man den einen stigmatisierten in brauner Kutte als den hl. Franz von Assisi deuten, während sich der andere, als Abt charakterisierte, vorläufig nicht näher bestimmen läßt. Mit diesem oberen Fries gehören stilistisch auch die beiden verstümmelten Hochbilder zusammen, die sich unter den Eremitengestalten an der Triumphbogenwand befinden. Eine einigermaßen einleuchtende Deutung der Gemälde konnte bisher noch nicht gefunden werden. Versuche in dieser Richtung auf Grund eingehender Beschreibung der Fragmente findet man in Wingenroths Aufsatz[4]).

Von einer anderen Hand dürfte der zweite, weit interessantere Bilderzyklus herstammen, dem wir uns nunmehr zuwenden. Er umfaßt die unterhalb des Frieses freibleibenden Zwickel der Mittelschiffarkaden. Über den Stützen sind in doppelter Lebensgröße thronende Heiligengestalten dargestellt. Sie sitzen auf vielfach durchbrochenen fialen- und krabbenbesetzten Gestühlen mit baldachinartigem Aufbau. Die Hintergründe sind abwechselnd rot und blau gehalten. Die Figuren selbst heben sich in ihren kräftigen, durch das Durchkommen des feurigen Malgrundes noch verstärkten Farben von dem rötlichen und grauen Gestühl prächtig ab. Der farbige Gesamteindruck ist bei aller Leuchtkraft der Einzeltöne doch überaus harmonisch. Dabei muß man allerdings in Betracht ziehen, daß die Gestalten der Südseite in der Renaissancezeit eine mehr oder minder starke Restauration resp. Übermalung erfahren haben. Doch genügen die Proben der nicht übermalten Nordwand, um ein Urteil über den erlesenen Farbengeschmack der Meister zu gewinnen. Bezüglich der Bedeutung der Figuren kann man aus der Gewandung, den Kopfbedeckungen, den Attributen und nicht zuletzt aus den Inschriftfragmenten wichtige Anhaltspunkte gewinnen. In einzelnen Fällen freilich läßt die allzustarke Zerstörung kein sicheres Urteil mehr zu. So hätten wir nach Wingenroth[5]) in den thronenden Einzelgestalten hl. Bischöfe, Könige, Fürsten (resp. Kurfürsten) und Herzöge zu erblicken. Dazu gesellen sich noch zwei Frauengestalten, deren Deutung auf größere Schwierigkeiten stößt. Die unter drei Figuren der Südseite angebrachten Wappen weisen zweimal auf Ungarn, einmal auf Österreich. Ziehen wir noch die allerdings aus der Renaissancezeit stammenden Inschriftfragmente[6]) in Betracht, so ergibt sich die Deutung zweier Gestalten als S. Ladislaus und S. Wilhelm von Aquitanien.

[4]) Wingenroth, S. 92 ff.

[5]) Wingenroth, S. 99.

[6]) »S. LADISLAVS. REX«. — »... MVS DVX AQV«.

Wie aber kamen die Augustinermönche zu einer solchen Auswahl ungarischer und österreichischer hl. Könige und Fürsten? Bereits Wingenroth hat diese Frage aufgeworfen und er spricht die Vermutung aus, es möchte die Entstehung der Gemälde mit der Anwesenheit Kaiser Sigismunds, des Königs von Ungarn und Böhmen, auf dem Konzil in irgendwelcher Beziehung gestanden haben. Hatte sich der Luxemburger doch mehrfach den Augustinern, seinen Gastwirten, erkenntlich gezeigt. So würde die sonst kaum verständliche Auswahl von ungarischen und österreichischen Heiligen ihre natürlichste Erklärung finden.

Indessen sollte sich Wingenroths Vermutung glänzend bestätigen. Der beste Kenner der Konstanzer Konzilszeit, Geh. Hofrat Finke hatte die Güte, den Verfasser dieses Aufsatzes auf Urkunden im Fürstlich Hohenloheschen gemeinschaftlichen Hausarchiv (Weinsberger Archiv) von Öhringen hinzuweisen, aus denen mit vollster Sicherheit hervorgeht, daß Kaiser Sigismund die besprochenen Wandgemälde der Konstanzer Augustinerkirche stiftete. Durch eine Quittung der Maler erfahren wir zugleich die Namen der ausführenden Meister und die Höhe ihres Honorars. Bei der Durchsicht des Öhringer Materials fanden sich außerdem einige für die Baugeschichte der Augustinerkirche interessante Notizen, die uns zunächst hier beschäftigen sollen.

Das Konstanzer Augustinerkloster, eine Gründung des 13. Jahrhunderts, erreichte, durch mehrfache Schenkungen begünstigt, im Verlaufe des folgenden Säkulums seine höchste Bedeutung[7]). Es ward eine Pflegstätte der Gelehrsamkeit, besonders nachdem 1394 das Generalstudium hierher verlegt worden war. Mochten Kirche und Kloster durch das große Brandunglück von 1399 auch schwer mitgenommen worden sein, so begannen doch bald wieder bessere Zeiten, als die glänzende Kirchenversammlung in den Mauern der Bodenseestadt tagte. Der damalige Prior Schwarz stand in Beziehung zu den angesehensten Persönlichkeiten der abendländischen Welt, und Kaiser Sigismund bekundete seine Sympathien für das Kloster schon dadurch, daß er in seinen Mauern Wohnung nahm und mit dem geistig hochbedeutenden Provinzial Graf gelehrte Unterredungen pflog. Später aber brachen trübe Zeiten über das Kloster herein, die zu seiner Auflösung in der Reformationszeit führten. Nach dem Wiedereinzug der Mönche um die Mitte des 16. Jahrhunderts begann ein neuer Aufschwung des klösterlichen Lebens und der gelehrten Bildung. In den Wirren des Dreißigjährigen Krieges hatte die Niederlassung so stark gelitten, daß ein Neubau des Klosters nötig ward. Damals wurde auch die Kirche

7) Wingenroth, S. 78, 80, 83.

einer gründlichen Renovation unterzogen. Mit der Josephinischen Periode brach dann die traurigste Zeit für das Kloster an, das sich schließlich genötigt sah, seine Baulichkeiten dem Konstanzer Spital abzutreten. Die Kirche selbst blieb in ihrer verzopften Umgestaltung dem Gottesdienst erhalten und gelangte erst wieder durch die mit größter Umsicht und feinem künstlerischem Verständnis vorgenommene Restauration des jetzigen Stadtpfarrers, Dr. Groeber zu Beachtung. Bei der Instandsetzung wurden auch die hochinteressanten Wandmalereien zutage gefördert, an die unsere Betrachtungen anknüpfen.

Fassen wir zunächst den Kirchenraum selbst etwas näher ins Auge. Es handelt sich um eine schlichte dreischiffige basilikale Anlage ohne Querschiff mit geradlinig geschlossenem Chor und ehemals durchweg flacher Eindeckung. Achteckpfeiler tragen die Langhauswände, die in ihren oberen Partien von Rundfenstern durchbrochen waren. Den Spitzbogenarkaden entsprachen große breite Spitzbogenfenster in den Seitenschiffmauern. Ein tief herabreichendes Mittelfenster teilte die Westwand über dem Hauptportal. Durch Seitenfenster von ähnlichen Abmessungen wurde der Chor erhellt. Seine Ostwand konnte keine Lichtöffnungen enthalten haben, da hier das Kloster anstieß. Der eigentliche Ausbau der Kirche mag, wie Wingenroth vermutet, erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts erfolgt sein[8]). Für den heutigen Eindruck sind die Umgestaltungen maßgebend, die der Bau im 17. und 18. Jahrhundert erfahren hat. 1740 wurden rundbogige Fenster in den Hochwänden des Mittelschiffs und den Seitenschiffmauern eingebrochen; man verbreiterte und erhöhte den Triumphbogen und mauerte die Lichtöffnungen im Chor und an der Westwand in ihren unteren Teilen zu. Aus dieser Zeit stammt auch das Spiegelgewölbe und die reiche Stuckverzierung an Decken und Wänden, die Pfeiler erhielten zugleich breitausladende verogldete Stuckkapitelle. Die namentlich für die ältere Periode überaus dürftigen Nachrichten über die Baugeschichte der Kirche haben nun durch den neuen Urkundenfund im Öhringer Archiv eine nicht unwesentliche Bereicherung erfahren. Es mögen hier die beiden einschlägigen Stellen auszugsweise im Wortlaut folgen:

1417. 19. Mai, Constanz. »Ich, Heinrich Gunterswylr zu disen tzyten bawmeister und burger zu Costentz veriche und bekenne mich offenlich mit disem brieff .... daß mir der wolgeborn her Conrad herre zu Winsperg des heiligen Romischen Riches Erbkamerer myn gnediger herre gegeben und bezalt hat sechs hundert Rinische gulden von wegen in namen und an statt myns gnedigen herren des Romischen und zu Ungern etc. Kunigs ...« (Fürstl. Hohen-

[8]) Wingenroth, a. a. O. S. 83.



lohesches Gemeinsch. Hausarchiv, Abteilung Weinsberger Archiv, D. 1. k. 4.)

Die Bedeutung dieser Urkunde für unsere Frage ergibt sich erst durch eine Notiz, die Konrad von Weinsberg in sein Verzeichnis der Ausgaben und Einnahmen von 1417[9]) eigenhändig eintrug. Darin findet sich den Stuttgarter Regesten des Weinsberger Archivs zufolge die Stelle: »Item an freitag von sant Michelstag da reit ich gen Nürnberg von der halben iudenstüher wegen, als die Rudolf Sassen und Hanssen Hübnern für achthundert gulden verschrieben sin, die ich meins herren dez künigs gnaden entlehet zu sant Veltinstag; der 200 Gulden wurden graff Hansen von Salmen vnd 600 Gulden[10]) dem buwmeister zu Costentz, damyt er die kirchen zu den Augustiner vnd die schieff machen solt...«

Da sich die betreffende Stelle in dem »eigenhändigen Verzeichnis« Konrads von Weinsberg nicht auffinden ließ, so muß ich mich hier auf den in den Stuttgarter Regesten zitierten Wortlaut stützen, dessen Richtigkeit jedoch durch nachfolgenden eigenhändigen Vermerk Konrads in seinem Ausgabenverzeichnis von 1417 S. 9 erwiesen wird: »Nota so entlehett ich minem herren dem küng umb die nürenberger 800 gulden uff die iüdischeit ... Item der sin worden dem büwmeister 600 gulden Item dem graffen von Salmen sind worden die überygen 200 gulden.«

Der Zusammenhang zwischen diesen beiden urkundlichen Berichten liegt auf der Hand. Sigismund läßt dem Stadtbaumeister von Konstanz, Heinrich Gunterswyler, für Arbeiten an der Augustinerkirche daselbst 600 Gulden auszahlen. Den Empfang dieser Summe durch Konrad von Weinsberg bestätigt Gunterswyler in der obigen Urkunde, der er unter ausdrücklichem Vermerk sein Siegel beifügte[11]). Es frägt sich nur, was jener Ausdruck »die kirchen ... und die schieff machen« besagen will. Dem Sprachgebrauch der Konstanzer Urkunden zufolge waren unter »schieff« nicht etwa speziell die Nebenschiffe zu verstehen, sondern die drei Schiffe im allgemeinen[12]). Es kann jedoch keinem Zweifel unterliegen, daß die Kirche damals bereits in ihrer dreischiffigen Grundform bestand; sie war auch laut Richenthals Konzilschronik wiederholt zu kirchlichen Veranstaltungen, Belehnungen und dergl. im Gebrauch. Schon deshalb wird man an einen Neubau nicht denken dürfen. Dagegen spricht auch die unverhältnismäßig geringe Summe[13]). So kann es sich wohl nur um eine Restauration

[9]) Fürstl. Hohenlohesches gemeinschaftl. Hausarchiv D. 24 k. 3.

[10]) Der Verfasser der Regesten hat sich in der Wiedergabe der Zahl versehen (er schrieb 89 statt 600!) wie aus der zweiten Notiz Konrads hervorgeht.

[11]) Das Wappen zeigt einen Y-förmigen Gegenstand zwischen zwei Sternen.

[12]) Gütige Mitteilung des Herrn Stadtpfarrers Dr. Groeber.

[13]) Wir haben keinen Grund, die 600 Gulden als Abschlagszahlung aufzufassen, da von weiteren Teilzahlungen nichts verlautet.

des durch den Brand von 1399 geschädigten Außenbaues (»die kirchen«) und eventuell um Ausbesserung und Zurichtung der Schiffe (»die schieff«) für die von Sigismund geplanten Wandgemälde handeln, zumal diese eine Woche nach Ausstellung der Quittung Gunterswylers über den Empfang der 600 Gulden in Auftrag gegeben wurden.

Der Name Gunterswyl(e)r begegnet, in etwas variierter Schreibweise, seit 1376 mehrfach in den Konstanzer Ratslisten[14]. Es dürfte sich dabei jedoch um den Johannes Gunterswyler gehandelt haben, der in einer Konstanzer Ratsurkunde von 1396 (Karlsruhe, G. L. A. 5. Spec. 204) genannt wird[15]. Dagegen tritt 1410 ein Heinrich Gunterswyler in den Konstanzer Ratsbüchern als Bürgermeister auf[16] und wird 1415—1424 als Ratsmitglied resp. Bürgermeister genannt[17]. Wir dürfen ihn jedoch nicht mit unserm Baumeister identifizieren, denn Heinrich Gunterswyler, der Bürgermeister, »was ain schuchmacher«[18]. Archivalische Nachforschungen haben leider keinen Aufschluß über die Persönlichkeit und weitere Tätigkeit des Meisters gebracht, so daß wir uns damit bescheiden müssen, den Namen des Architekten zu kennen, der die Augustinerkirche zur Aufnahme der von Sigismund gestifteten Gemäldezyklen instand setzte.

Interessanter als diese baugeschichtliche Tatsache sind die urkundlichen Aufschlüsse bezüglich der Wandmalereien der Augustinerkirche und ihrer Meister. In einer Urkunde vom 27. Mai 1417 (Fürstl. Hohenlohesche Gemeinsch. Hausarchiv, Abteilung: Weinsberger Archiv, D. 8) weist Sigismund Konrad von Weinsberg an »Item so sollen wir den malern daz sie die kirchen zu den Augustinern ußrichten und ußbereitten nach unserm fürgeben vierzehenhundert guldin geben«. Damit ist die Vermutung Wingenroths[19] zur Gewißheit erhoben worden: Kaiser Sigismund ist der Stifter der umfangreichen Zyklen von Wandmalereien in der Augustinerkirche. Er mochte auf diese Weise den Augustinern, deren er sich u. a. auch durch Schenkung einer neuen Orgel erkenntlich zeigte, seine Dankbarkeit erweisen für die gastliche Aufnahme, die sie ihm während seiner Anwesenheit beim Konzil (seit 1415) in ihren Klostermauern gewährt hatten. Der Auftrag lautete auf 1400 Gulden — nach damaligem Geldwert eine recht beträchtliche Summe — und erfolgte demnach eine Woche nach Entlohnung des Konstanzer

[14] C. Beyerle, Die Constanzer Ratslisten des Mittelalters. Heidelberg 1898, S. 95, 96, 98, 113, 115, 116.

[15] Beyerle, a. a. O. S. 120.

[16] Ebenda, S. 123.

[17] Beyerle, a. a. O. S. 125—130.

[18] Ebenda, S. 123.

[19] Wingenroth, a. a. O. S. 99.

Stadtbaumeisters Gunterswyler, der die Kirche zur Ausmalung instand gesetzt hatte. Schon in Anbetracht der Größenverhältnisse des Baus mußten mehrere Meister für die farbige Ausschmückung beigezogen werden; die Urkunde spricht denn auch von »den malern«. Wer aber waren diese? Wir brauchen uns glücklicherweise keinen Vermutungen hinzugeben, da uns eine Öhringer Urkunde vom 4. Juli 1417 (D. I. k. 9) hierüber aufklärt.

»Wir Heinrich grübel Caspar sunder und Johans lederhoser alle drye maler und burger zu Costentz veriehen und bekennen uns offenlich mit diesem brieff vor allermenglich für uns und unße erben als uns der allerdurchluchtigste furste und herre her Sigmund Römischer und zu Ungern etc. Kunig unser gnediger herre verdinget hat zu malen gentzlichen miteinander die kurchen zu den Augustinern umb virtzehenhundert guter Rinischer gulden daz uns daran der wolgeborn herre her Conrad herre zu Winsperg des heiligen Romischen Richs Erbekamerer gegeben und bezalt hat von wegen in namen und anstatt desselben unß gnedigen herren des Römischen und zu Ungern etc. Kunigs zweyhundert guter Rinischer gulden uff hut dato diß brieffs ...«

»Des zu urkund so ich obgenannter Heinrich grübel ..... myn eigen insigel gedruckt zu rucke uff disen brieff.«

Die Ausmalung der Augustinerkirche lag demnach in den Händen von drei in Konstanz ansäßigen Malern: Heinrich Grübel, Kaspar Sunder und Johans Lederhoser. Wir haben hier einen der seltenen Fälle in der Geschichte der spätmittelalterlichen Malerei am Oberrhein, wo sich ein kunsthistorisch bedeutungsvolles Werk mit bestimmten Künstlerpersönlichkeiten in einen urkundlich gesicherten Zusammenhang bringen läßt. Wie zu erwarten stand, besagt die Quittung nichts über den Anteil der einzelnen Meister an dem Gesamtwerk. Dagegen scheint es höchst wahrscheinlich, daß Heinrich Grübel die Oberleitung des Auftrags übernommen hatte, da er seinen Namen an die Spitze stellt und die Urkunde mit seinem Siegel versieht[20]). Die bedungene Akkordsumme in Höhe von 1400 Gulden wurde durch Konrad von Weinsberg ratenweise ausbezahlt. Den Empfang von 200 Gulden bestätigen die Maler in der oben mitgeteilten Quittung. Eine weitere Abschlagszahlung in Höhe von 400 Gulden[21]) scheint später erfolgt zu sein, denn auf der Rückseite dieser Quittung lesen wir folgenden eigenhändigen Vermerk Konrads von Weinsberg: »Quidanz

[20]) Das Wappenschild enthält zwei mit den Stielen gekreuzte Hämmer; die Umschrift ist undeutlich.

[21]) Da weitere Quittungen der Maler fehlen, so bleibt es freilich zweifelhaft, ob in der ausbezahlten Summe von 400 Gulden nicht jene 200 Gulden bereits enthalten waren, über die die Maler quittieren.

umb 400 Gulden von den mallern die ich bezalt han die ist man mir noch schuldig uff samstag nach exaltationis santi kruzi anno dom. 1417« (18. September). Damit stimmt ein weiterer Vermerk in Konrads eigenhändigem Ausgabenverzeichnis von 1417 (D. 24. k. 3. S. 9) überein: »Item zu dem ersten den mallern die da malten zu den Aug(e)nst(e)iner denen han ich versprochen 1400 gulden. Item den han ich 400 gulden bezalt«[22]). In Anbetracht der Höhe der Akkordsumme wird man annehmen dürfen, daß der Gemäldezyklus von namhaften Meistern ausgeführt wurde; diese Vermutung wird aber angesichts der hochbedeutenden künstlerischen Qualitäten[23]) der Wandbilder zur Gewißheit. Um so interessanter erscheint denn die Aufgabe, den ausführenden Künstlerpersönlichkeiten etwas nachzugehen. Leider haben archivalische Forschungen[24]) nur für zwei der genannten Meister nähere Anhaltspunkte ergeben. Wie mir der Konstanzer Archivar, Herr Dr. Maurer freundlichst mitteilte, ist für die Familie Grübel die Konstanzer Herkunft gesichert. Auch Sunder scheint einer Konstanzer Familie zu entstammen, doch läßt sich dies vorläufig noch nicht mit voller Sicherheit nachweisen. Der Name Lederhoser endlich soll in späterer Zeit wiederholt in Konstanzer Urkunden begegnen.

Heinrich Grübel wird in dem ältesten Konstanzer Steuerbuch (von 1378—1445) nicht erwähnt[25]), er müßte demnach bereits vor 1378 in Konstanz Bürger gewesen sein. Diese Vermutung mag sich auf einen Eintrag des ältesten Konstanzer Ratsbuchs stützen. Da finden wir (Beyerle, Ratslisten, S. 113) im Jahre 1389 einen »Grübel« nach dem dritten Zunftaufstand unter den neugewählten Zünftigen. Zur Identifizierung mit unserm Maler Heinrich fehlt freilich, wie so häufig, der Vorname. Jedenfalls kann es sich nicht um den »Uli Grübel« handeln, da dieser in dem gleichen Zunftverzeichnis (von 1389) aufgeführt wird. Im Konstanzer Steuerbuch von 1418 tritt dann weiterhin eine »Grüblin« auf, die 400 lb. h. Liegendes und 400 lb. h. Fahrhabe versteuert. Leider können wir nicht mehr feststellen, ob es sich hier um die Frau des Uli oder Heinrich handelt. Falls letzteres zutrifft, wäre Heinrich Grübel, da er noch am 4. Juli 1417 die Quittung über 200 Gulden Abschlagszahlung für die Malereien in der Augustinerkirche unterzeichnet, im folgenden Jahre aber nicht mehr genannt wird, während eine »Grüblin« als Steuerzahlerin, also als Witwe

---

[22]) Ob hier wirklich eine weitere Abschlagszahlung vorliegt, läßt sich nicht entscheiden.

[23]) Diese lassen sich freilich aus den Reproduktionen nur sehr ungenügend erkennen.

[24]) Zu aufrichtigem Dank für gütige Förderung meiner Studien bin ich Herrn Dekan Maisch in Öhringen und Herrn Archivar Dr. Maurer in Konstanz verpflichtet.

[25]) Bei dem häufigen Wechsel der Namensbezeichnungen wäre es freilich auch denkbar, daß Grübel gelegentlich als »Heinrich der maler« aufgeführt wurde.

auftritt, in der Zwischenzeit bis zum nächsten Steuertermin, mithin Ende 1417 oder Anfang 1418 verstorben. Über das Alter des Malers läßt sich leider kein sicherer Anhaltspunkt gewinnen; er mag frühestens in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts geboren sein, da er sich 1418 noch der schwierigen Malarbeit auf hohen Gerüsten unterzieht. Gegen ein späteres Geburtsdatum spräche andererseits die bereits 1389 erfolgte Aufnahme Grübels unter die Zünftigen im Rat, sofern wir überhaupt geneigt sind, den Protokolleintrag auf unsern Maler beziehen zu wollen.

Im Jahr 1418, zur Zeit, da Grübel wohl bereits verstorben war, tritt »Caspar Sunder vnd sin bruder« im Konstanzer Steuerbuch auf. Kaspar versteuert 170 lb. h. Fahrhabe, dagegen keine liegenden Güter. Indessen läßt sich dem Konstanzer Gebrauch zufolge daraus noch nicht ohne weiteres schließen, daß Kaspar Sunder kein Haus zu eigen gehabt habe. Er wohnte mit seinem jedenfalls jüngeren Bruder zusammen, der seinerseits nur mit 60 lb. h. Fahrhabe im Steuerverzeichnis von 1418 eingetragen ist. Hier finden wir auch eine »Sunderin vnd ir son«, offenbar die Mutter des Kaspar. Sie versteuert 300 lb. h. Liegenschaften und 760 lb. h. Fahrnisse, während der Sohn als minderjährig noch nicht als Besitzer auftritt. Beide wohnten, wie die Reihenfolge der Steuereinträge erkennen läßt, nicht bei Kaspar und seinem Bruder, sondern in einer anderen Stadtgegend (wohl heutige Wessenbergstraße). Da nun der jüngste Sohn der »Sunderin« 1418 noch minderjährig ist, also etwa um 1400 geboren wurde, so dürfte das Geburtsdatum seiner Mutter kaum vor den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts angesetzt werden. Kaspar der Maler endlich könnte dann nicht vor den 80er Jahren geboren sein. Ein Vergleich der mutmaßlichen Lebensdaten des Kaspar Sunder und Heinrich Grübel ergibt einen Altersunterschied von etwa 20 Jahren. So dürfen wir Sunder wohl der neuen Generation zurechnen.

Für den dritten Meister, Johans Lederhoser[26]), ließen sich bisher leider gar keine urkundlichen Belege beibringen. Da Träger seines Namens jedoch in späteren Konstanzer Materialien begegnen, so möchte man in ihm gleichfalls einen Vertreter der vorgerückten Kunst erblicken.

---

[26]) Mit Johans Lederhoser ist uns ein Maler des Vornamens Hans für das Jahr 1417 in Konstanz bezeugt, der sehr wohl noch 1424 am Leben gewesen sein mag, als jener »Hans von Constanz« in den Urkunden auftritt, den D. Burckhardt ohne weiteres mit Hans Witz identifiziert. Der Vorname allein reicht dazu keineswegs aus, zumal in jenen Tagen auch andere Maler des gleichen Vornamens in Konstanz gelebt haben mögen. Im übrigen sind die Berührungspunkte der älteren Konstanzer Kunst mit der des Konrad Witz doch sehr geringfügig. Erst in dem 1445 datierten Wandgemälde der Margarethenkapelle des Konstanzer Münsters — einer Kreuzigung und Madonna in Scheinarchitektur — macht sich die Kunstweise des K. Witz und seines Kreises auffallend bemerkbar. Ich behalte mir vor, auf diese Beziehungen bei anderer Gelegenheit zurückzukommen.

Doch wir wollen uns nicht mit unsicheren Spekulationen aufhalten. Da wir die Stileigentümlichkeiten der einzelnen Maler vorläufig nicht kennen, so läßt sich der Anteil der drei Meister an den Gemäldezyklen natürlich nicht feststellen. Immerhin wird man kaum fehlgehen in der Annahme, daß die dem Stil nach altertümlich anmutenden Teile des Zyklus wie etwa der Augustinusfries von Heinrich Grübel, dem Vertreter der älteren Generation, herrühren. Hatte dieser als Senior des Malertrios nicht nur die geschäftlichen Obliegenheiten, sondern auch die künstlerische Oberleitung des Auftrags übernommen, was immerhin wahrscheinlich ist, so dürfte der Gesamtplan der Malereien von ihm festgelegt sein. Die thronenden Gestalten in den Zwickeln der Nordwand verraten gleichfalls noch altertümliche Züge, allein der Gesamteindruck ist doch ein anderer, so daß hier wohl eine andere Hand mit im Spiele war. Es scheint, als ob dieser Künstler sich durch gewisse Schranken der Tradition in seiner Formgebung gebunden fühlte, als habe ihm irgendein älteres Vorbild zugrunde gelegen, das er nun mit neuem Leben zu erfüllen bestrebt war, ohne dabei auf die hergebrachte noch stark ans Hochgotische anklingende Formensprache zu verzichten. Als Vorbilder mögen vor allem böhmische Malereien in Betracht kommen, die der Künstler in Prag oder auf dem Schlosse Karlstein kennen gelernt haben mochte. Bereits Wingenroth[27]) hat auf diese Spur hingewiesen. Er macht auf die thronenden Sibyllen im Südflügel des Emausklosters zu Prag aufmerksam. Hier begegnen die eng um den Körper geschlungenen, gleichsam nassen Gewänder mit ihren Schlängelsäumen, wie sie an den Konstanzer Zwickelgestalten der Nordseite vorkommen. Auch für die eigenartigen Throne finden sich auf dem Sibyllen- und Judithbild von Emaus Parallelen[28]). Doch ist die Formgebung im ganzen noch weit altertümlicher als in Konstanz. Etwas nähere Beziehungen zu den Zwickelgestalten verraten manche der thronenden Einzelfiguren des Luxemburger Stammbaums, auf den gleichfalls Wingenroth hingewiesen hat[29]). Leider sind wir durch den Untergang der Originalgemälde, die Karl IV. in seinem Schlosse Karlstein ausführen ließ, auf die Nachbildungen des 16. Jahrhunderts angewiesen[30]), die jedoch den ursprünglichen Stil noch einiger-

---

27) Wingenroth, a. a. O. S. 98 u. 100.

28) Vgl. J. Neuwirth, Die Wandgemälde im Kreuzgang des Emausklosters zu Prag. Prag, 1898, Taf. IV, VII. Man vergleiche hierzu auch die thronartigen Gestühle auf böhmischen Miniaturen, z. B. bei der Verkündigung aus dem Mariale des Erzbischofs Ernst von Pardubitz. Abgeb. bei Neuwirth, Prag, S, 88. Auffallender jedoch als hier ist die Verwandtschaft der Throne in den Miniaturen eines Psalters des Herzogs von Berry (Paris, Bibl. Nat.), abgeb. bei Fierens-Gevaert, La renaissance septentrionale. Brüssel 1905, S. 61 u. 64.

29) Wingenroth, a. a. S. 100.

30) Wien, Hofbibliothek, Handschr. Nr. 8330. Vgl. Neuwirth, Der Bildercyclus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Prag 1897.



maßen erkennen lassen. Vergleicht man etwa den an der Nordwand der Augustinerkirche über der Brüstung der Orgelempore thronenden König[31]), der Zepter und Reichsapfel trägt, mit einzelnen Königen des Stammbaumes (Neuwirth a. a. O. Taf. IX, 1, 2, XI, 2, 3, XV, 3, XVI, 1), so ergibt sich namentlich bei letzterem eine unverkennbare Verwandtschaft, die sich hier sogar auf den Gesichtstypus, auf Haar- und Barttracht erstreckt. Allein wieviel freier und hoheitsvoller ist die Haltung der Konstanzer Königsfigur! Der prächtige porträtartig durchgearbeitete Kopf zeugt von unmittelbarer Lebensbeobachtung des Meisters. Nicht so überzeugend wirkt der Vergleich der Frauengestalt auf der Nordseite mit den Königinnen des Stammbaumes, die nur in der Anordnung der Gestalten eine gewisse Ähnlichkeit mit jener aufweisen. Dagegen erinnert das langgestreckte, im Kinn spitz zulaufende Gesichtsoval mit den hochgezogenen Brauenbogen und den weitgeöffneten staunenden Augen an böhmische Typen, wie etwa auf dem Wenzelsbilde der Kleinseitener Nikolauskirche zu Prag[32]), in dem wiederum Züge an flandrisch-burgundische Kunst anklingen[33]). Auch für den thronenden Heiligen mit der Kurfürstenmütze (?) an der Westwand ließe sich allenfalls ein flandrisches Werk zum Vergleich heranziehen. Es ist ein gewirkter Teppich des 14. Jahrhunderts aus der Antwerpener Kathedrale. Da sehen wir eine sitzende männliche Gestalt unter einem reichausgestalteten architektonischen Baldachin (Abbildung bei Fierens-Gevaert, a. a. O. zu S. 40). Hier fließt die dünne Gewandung ganz ähnlich wie auf dem Konstanzer Bilde in weichen Wellenlinien über den Körper zur Erde nieder; die Figur ist nahezu in derselben Haltung, nur im Gegensinne aufgefaßt. Endlich bietet die Baldachinarchitektur mit den perspektivisch verschobenen Kreuzrippengewölben mancherlei Vergleichspunkte. Von irgend welchem Abhängigkeitsverhältnis kann ja wohl nicht die Rede sein. Es sollte nur auf die zeitliche Gemeinsamkeit der Kunstbestrebungen in den verschiedenen Ländern hingewiesen werden. Überdies mochten derartige Baldachinarchitekturen, wie sie sich vermutlich von Italien her über Avignon nach Frankreich und in die Niederlande verpflanzten, teils direkt im südlichen Deutschland Aufnahme gefunden haben, teils durch die böhmische Zentrale dahin gelangt sein.

Werfen wir nun einen Blick auf die thronenden Gestalten der Südwand der Augustinerkirche, so gewahren wir zunächst bedeutende Unterschiede im Typus, in der Körperbildung und der Gewandbehandlung, die durch die starke Übermalung der Renaissancezeit ihre Erklärung finden.

---

31) Wingenroth, Taf. II Nr. 3.

32) Abgebildet bei Neuwirth, Prag. Leipzig-Berlin 1901, S. 84.

33) Vgl. die Malouel oder Broederlam zugeschriebene Madonna der Kollektion Aynard in Lyon, abgebildet u. a. in »Les Arts« 1904 Nr. 28, S. 6.

An einzelnen besser erhaltenen Teilen jedoch läßt sich deutlich wahrnehmen, daß wir es hier mit einer anderen Hand als auf der Südseite zu tun haben. Bereits Wingenroth wies auf die schlankeren Proportionen und die breiteren, volleren Detailformen hin; die Gewandung zeigt einen Fortschritt vom Flächig-Gestrafften zum Breiten, Rundlichen. Freilich begegnen auch hier noch die altmodischen Glocken- und Schlängelfalten, besonders bei der großartig aufgefaßten weiblichen Gestalt an der Westwand. Die treffliche Erhaltung dieser in warmen orangeroten und blauen Tönen gehaltenen Frauenfigur läßt »die weiche Behandlung der Fleischteile, das volle Gesicht mit dem starken, etwas wulstigen Mund«, den »kräftigen Hals und Arm«[34]) erkennen, lauter Merkmale, die für die böhmische Kunst bezeichnend sind[35]). Allein alle diese Berührungspunkte sind doch nicht ausreichend, um unsere Meister als Zugehörige zur böhmischen Schule erweisen zu können. Immerhin legt sich die Vermutung nahe, daß die drei von Sigismund beschäftigten Meister in seiner Gefolgschaft die böhmische Kunst an der Quelle studierten und die dort empfangenen Anregungen in ihrer Weise zu verwerten suchten. Die Friesgestalten zeigen verhältnismäßig am wenigsten Anklänge an Böhmisches[36]). Man könnte höchstens eine gewisse Verwandtschaft der bärtigen Gestalt auf einem der Wandbilder des Emausklosters zu Prag (Neuwirth, Taf. XII, 1 rechts) mit dem einen Eremiten des Frieses (Wingenroth, Fig. 7 links) konstatieren. Auf den verstümmelten Bildern der Triumphbogenwand erinnern die Frauen der linken Szene in der Schlankheit der Proportionen, der Verhaltenheit der Gebärde und der Gewanddisponierung mit dem engen weißen Gebände an die Witwe von Sarepta und die Sunamitin der Emausbilder (Neuwirth, Taf. XXV).

Daß böhmische Stilelemente der karolinischen Kunstepoche gelegentlich in die oberrheinische Kunst eindrangen, ist genugsam bekannt. Es sei nur an den offenbar von einem in Prag geschulten deutschen Meister gefertigten Altar von Mühlhausen a. N. erinnert (Stuttgarter Galerie Nr. 94)[37]) Der längst vermutete böhmische Einfluß auf die Wandgemälde der Burg Zwingenberg a. N. erscheint durch die überraschende Verwandtschaft der

[34]) Wingenroth, a. a. O. S. 97.

[35]) Vgl. J. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896, Taf. VIII.

[36]) Der Gesichtstypus des hl. Augustin erscheint vielmehr als eine Weiterbildung der Bischofstypen des um 1410 tätigen Meisters der Nikolauslegende der Konstanzer Münsterschatzkammer, dessen schönlinige Figurenauffassung auch in den Mönchsgestalten des Frieses noch nachklingt. Vgl. J. Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905, Taf. XIII, XX.

[37]) Vgl. Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstage gewidmet. Freiburg 1906, S. 419 ff.



Verkündigung [38]) mit der gleichen Szene im Emauskloster[39]) soviel wie gesichert. Aber auch für die Wandgemälde des Meisters der Nikolauslegende in der Schatzkammer des Konstanzer Münsters[40]) lassen sich, wie ich glaube, vereinzelte Vergleichsmomente beibringen. Man beachte auf dem ersten Bilde der Konstanzer Pilgerlegende[41]) den Gesichtstypus des Mordgesellen mit der niedern Stirn, der dicken, überhängenden Nase, dem abstehenden Vollbart und dem zurückgestrichenen Haar. Er kehrt ganz ähnlich wieder bei Josef auf der Geburt Christi des Emausklosters[42]), oder bei den im Profil gegebenen Begleitern des siegreichen David ebenda[43]). Der gleiche Typus, ins Groteske gesteigert, kehrt endlich in der selben Szene beim Haupte Goliaths wieder. Auch beim Vergleich einzelner Männertypen der Nikolausszenen[44]) mit solchen auf dem Kreuzigungsbilde des Emausklosters[45]) ergibt sich, namentlich in der Bildung von Augen, Nase und Mund eine gewisse, freilich nur oberflächliche Ähnlichkeit. Im übrigen liegt es mir fern, irgendwelchen direkten Zusammenhang des Meisters der Nikolauslegende mit böhmischer Kunst und speziell mit den Wandbildern im Emauskloster herstellen zu wollen, schon deshalb, weil ich die Prager Bilder nur aus Abbildungen kenne. Es sollte hier nur die Frage nach den eventuellen Beziehungen der oberrheinischen Malerei zur böhmischen neuerdings wieder angeregt werden. Wie sich in dieser Hinsicht die Meister der Wandgemälde in der Augustinerkirche verhielten, haben wir bereits oben angedeutet. Sie scheinen die weit überlebensgroßen thronenden Gestalten im Anschluß an böhmische Vorbilder geschaffen zu haben. Die damals noch erhaltenen Wandbilder mit der Ahnenreihe der Luxemburger auf Schloß Karlstein mochte für die Anordnung und Auswahl der Gestalten vorbildlich gewesen sein. Es könnte sich freilich nur um einen vorübergehenden Aufenthalt der Maler in Prag gehandelt haben, da ihre Namen in den Listen der Malerzeche nicht vorkommen. Die Meister hätten dann ihre Eindrücke selbständig verarbeitet, wobei sie sich den heimischen Traditionen anschlossen, wie z. B. in der Beibehaltung der farbigen Streifengründe, die bereits in den Oberzeller Wandbildern begegnen, sowie in der Bevorzugung der von den Nikolaus-

---

38) L. Leutz, Die Wandgemälde in der Burgkapelle Zwingenberg a. N. Darmstadt 1893, Taf. 23.

39) J. Neuwirth, a. a. O. Taf. VIII.

40) J. Gramm, a. a. O. Taf. XIX.

41) Gramm, a. a. O. Taf. XIX.

42) Neuwirth, Taf. IX.

43) Ebenda, Taf. V.

44) Gramm, Taf. XIV.

45) Neuwirth, Taf. I.

wandbildern und dem Sposalizio des Roßgartenmuseums[46]) her bekannten Knollenkapitellen.

Was aber stellten die Bilderzyklen der Konstanzer Augustinerkirche dar? Wingenroth und Gröber geben bereits eine trefflich begründete Antwort auf diese interessante Frage[47]). Es mag daher hier auf ihre scharfsinnige Untersuchung verwiesen werden. Sigismund scheint bei seinem Auftrag den Malern eine doppelte Aufgabe gestellt zu haben. Sie sollten einmal, der Bestimmung der Kirche entsprechend, die Entwicklung des Mönchtums, mithin die Vorgeschichte des Augustinerordens schildern. Es geschah dies in friesartig angeordneten Gruppen von Einsiedlern und Ordensstiftern, die ihre Genossen um sich versammeln. Bezüglich der Deutung der einzelnen besonders kenntlich gemachten Gestalten wird man Wingenroth beipflichten dürfen, nur vermag ich nicht anzunehmen, daß S. Augustinus immer wiederkehrend dargestellt ist. Sollten wir in diesen freilich sehr verwandten Gestalten nicht vielmehr die Stifter von Zweiggenossenschaften der Augustiner oder anderer Orden erblicken dürfen? Die rätselhaften Bilder der Triumphbogenwand scheinen zu den Friesdarstellungen in irgendeinem Zusammenhang gestanden zu haben. Der Vermutung, daß es sich um Fragmente eines Kalpharienberges handelt, kann ich nach eingehender Besichtigung der Bilder nicht teilen. Wie mir Herr Stadtpfarrer Dr. Groeber mitteilt, sollen sich in der Mitte des Bogens Reste eines kirchenartigen Gebäudes befunden haben, zu dem Pferde hinaufstrebten. Vielleicht handelte es sich um eine Schilderung der Freuden und Vergnügungen dieser Welt, die durch den Einfluß des höllischen Widersachers (der Affe auf der Schulter des einen Mannes als böses Prinzip gedeutet) den Menschen nicht zu wahrem innerem Glücksempfinden gelangen lassen. Im Gegensatz dazu die innere Ruhe, der in Gott gefestigte Seelenfrieden, wie ihn das Mönchstum der Kirche bietet. Der Ideengang wäre dann ein ähnlicher wie auf dem »Triumph des Todes« im Camposanto zu Pisa. Doch das sind natürlich alles nur müßige Vermutungen, solange es nicht gelingt, das Gegenständliche der Fragmente zu enträtseln.

Die zweite Aufgabe, die Sigismund den Malern stellte, betraf vermutlich die Verherrlichung seines Hauses und der Familie seiner Gemahlin Maria von Ungarn. Dem Stammbaum der Mönchsorden sollte der Stammbaum der Luxemburger und Aquitanier an die Seite treten. Der heilige Ort freilich bedingte eine Auswahl jener beiderseitigen Vorfahren, die der Ehre des Altares teilhaftig geworden waren. So gewinnen Wingenroths Deutungen der einzelnen Zwickelgestalten sehr an Wahrscheinlichkeit.

---

[46]) Abbildung bei Wingenroth, a. a. O. S. 73.

[47]) Wingenroth S. 99 f.



Wenn man den aus der Renaissancezeit stammenden Beischriften Glauben beimessen darf, so wäre das eine Mal der hl. Ladislaus, ein Vorgänger Sigismunds auf dem Königsthron dargestellt, während eine andere Gestalt sich nach Wingenroths Ergänzung der verstümmelten Inschrift als der hl. Wilhelm von Aquitanien, mithin als Ahne der Gemahlin Sigismunds, Maria von Ungarn aus dem Hause Aquitanien erweist. Inwieweit die im übrigen vorgeschlagenen Deutungen zutreffen, wage ich nicht zu entscheiden; sie dürften sich jedoch dem Gesamtplan nicht übel einfügen. Mag man immerhin diesen Deutungsversuchen skeptisch gegenüberstehen, so wird man einen gewissen Zusammenhang der in den Zwickelbildern dargestellten Persönlichkeiten mit dem kaiserlichen Stifter Sigismund nicht verkennen wollen. Andererseits erscheint es selbstverständlich, daß ein so umfangreicher Auftrag des hohen Gönners der Augustinerkirche nicht beliebigen Meistern anvertraut wurde. Es werden vielmehr Meister von hoher Tüchtigkeit und begründetem Ansehen gewesen sein, die ihr Bestes aufboten zur Verherrlichung des Mönchtums und des erlauchten Hauses ihres kaiserlichen Auftraggebers. Diese Auffassung aber findet ihre vollste Bestätigung durch die hervorragenden künstlerischen Qualitäten der Wandgemälde selbst, in denen sich die hohe Kunstblüte der oberrheinischen Malerei zur Zeit des Konstanzer Konzils aufs glänzendste dokumentiert.

Der angebliche Malername Hans Peurl auf Nürnberger Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts.

Von **Max Bach.**

Carl Gebhardt hat in seiner verdienstvollen Studie über die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg (Straßburg 1908) den Künstlernamen Peuerl auf mehreren kirchlichen Gemälden in Nürnberg nachzuweisen gesucht. Dieser Name, auch Pevrl, Peverle, Peuerlein, Peurlin geschrieben, kommt zwar in Nürnberger Urkunden öfter vor (1404—1500), auch ein Hans Peurl im Bürgerbuch von 1402 und ein anderer, mit dem vorigen wohl nicht identisch, zwischen 1463 und 1473; doch passen diese Namen nicht zu den zu besprechenden Gemälden, ebensowenig der Freskomaler Hans Peuerlein, welcher im Kreuzgang des Predigerklosters 1493 malte.

Zunächst ist es das sog. Ehenheimische Epitaph in St. Lorenz, ein Votivbild mit dem Schmerzensmann, dessen Königsmantel auf der Borte des Halsausschnitts hebräisierende Buchstaben enthält, aus welchen Gebhardt den vollen Namen Hans Peurln ђANS ΠEƧRAN herauslesen will. In Wirklichkeit sind es folgende, genau nach der Photographie auf Tafel 29 des genannten Buches gezeichnete Schriftcharaktere:



Gebhardt liest an der linken Seite HANS und sagt: die letzten drei Buchstaben seien ohne Schwierigkeit zu lesen; der erste, der etwas einem M ähnelt, darf wohl als ein H gelesen werden, dessen erster Vertikalstrich verkürzt und dessen Horizontalstrich mit einem Anhängsel verziert ist. Wie man das herausfinden kann, ist mir unbegreiflich, denn alle vier Buchstaben haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit lateinischer Lapidar oder gotischer Majuskelschrift. Ganz ungeheuerlich ist aber die Deutung des Namens PEURLN; es gehört wirklich eine starke Phantasie dazu, hier den Namen des Künstlers in versteckter Form herausbuchstabieren zu

wollen, mit Ausnahme des E-ähnlichen Zeichens ist auch kein einziger Zug der übrigen Schriftcharaktere in irgendeinem Alphabet unterzubringen, auch nicht im hebräischen, mit dem diese Phantasieschrift am meisten Ähnlichkeit hat. Offenbar wollte der Künstler nur die Borte mit Stickereien verzieren, ohne an bestimmte Namen oder Worte zu denken, oder gar sein Signet damit auszudrücken.

Die andere Schrift, welche sich am Tucherschen Altar in der Frauenkirche auf dem Flügel mit dem auferstandenen Christus befindet, bespricht Gebhardt folgendermaßen:

Auf dem Gewandsaum des schlafenden Grabwächters rechts finden wir zwei Worte in sehr augenfälliger Schrift, Schwarz auf Gelb, von denen das erste aus vier, das zweite aus fünf Zeichen besteht. Fraglich ist das erste Wort. Der zweite Buchstabe ist A, der vierte N, der erste könnte wohl als ein spielerisch verstelltes H, der dritte, der einer 2 gleicht, als Buchstaben am ehesten als ein Ƨ gedeutet werden, Die vier ersten Buchstaben des zweiten Wortes sind unzweideutig (!!); der fünfte, von dem nur der Anfangstrich sichtbar ist, kann kaum anders als ein R ergänzt werden. Die ganze Inschrift hieße dann: **ℌAƧN AP𝔈Yℜ** (??). Auch diese Deutung halte ich für ganz ausgeschlossen; es ist nichts als eine Phantasieschrift, wie solche im ganzen 15. Jahrhundert auf Gewandsäumen bei alt- und neutestamentlichen Figuren sehr häufig vorkommen, in der Regel aber nur Verzierungen vorstellen. Die Beispiele, welche Gebhardt anführt, sind nicht als Analogon zu verwerten. Der Künstlername des Pfenning befindet sich auf der Schabracke eines Reiters, in auffälliger deutlicher Schrift, ebenso der Name Laib am Harnischkragen eines Ritters; der Name »Hans Peurlin« auf dem Reichenau-Epitaph des Augsburger Bildhauers Hans Peurlin im Dom zu Eichstedt ist auf der mir vorliegenden Photographie nicht sichtbar. Jedenfalls ist aber die von Redslob (Mitteil. d. germanischen Nationalmuseums 1907 S. 65) mitgeteilte Inschrift deutlich und auf keinem Gewandsaum angebracht. Ich habe schon in meinem Artikel über ein Altarwerk in Weingarten (Archiv f. christl. Kunst 1898 Nr. 6) darauf aufmerksam gemacht, wie vielfach die Sitte der damaligen Zeit, Buchstaben auf Gewandsäumen als Dekorationsmittel anzubringen, die Forscher irregeführt hat, oder gar, wie z. B. von Eigner nachgewiesen ist, Künstlernamen oder Monogramme geradezu gefälscht wurden.

So halte ich vor allem die Inschrift auf dem Gürtel der Jungfrau auf dem Bilde der Darstellung im Tempel des Weingartner Altarwerks im Dom zu Augsburg für gefälscht. Ich habe dafür bis jetzt keine Zustimmung

erhalten, auch nicht von Glaser in seinem neuesten Buche über Holbein den Ältern. Besonders ist mir Dr. Schröder im Repertorium 1898 S. 51 ff. entgegengetreten. Die Inschrift lautet nach Woltmann folgendermaßen:

»Michel. Ehrhart. Pildhaver. 1493. Hanns Holbein. Maler. O mater. miserere nobis.« Die älteste Aufzeichnung darüber finde ich in Naglers Monogrammisten III, Bd. 1863, sie lautet: »Paul. Erhart. Pilthauer. 1495. Hanns Holbein. Maler. O Mater. Miserere. Nobis. Hier ergeben sich schon starke Varianten; Woltmann liest Pildhaver, Nagler Pilthauer, derselbe schreibt anstatt Michel, Paul; die Jahreszahl wird 1493 und 1495 gelesen. Da das Bild als Altartafel dient und ziemlich hoch hängt, so kann man nicht recht beikommen, und es ist unmöglich, eine Pause von der Schrift zu nehmen, doch konnte ich soviel konstatieren, daß die Inschrift aus römischen Unizialbuchstaben besteht, wie solche auch sonst auf Holbeinschen Bildern vorkommt. Die A und E sind in mittelalterlicher Majuskelform. Hiervon eine Probe[1]):

MICHEL ERHART ✿ PILDHAVER 149

Die Jahreszahl ist nicht mehr ganz deutlich, am Schlusse des Namens Holbein ist wieder ein Trennungszeichen in Form eines Laubes mit je drei Punkten :• •:, dann folgt MALER und schließlich die Fürbitte an die Jungfrau. Die Trennungsornamente, wie ein solches auch vor und nach dem Namen MALER steht, wurden irrtümlicherweise für Monogramme erklärt, in jener Zeit, wo man überall Monogramme witterte und auch Zeitblom ein solches zuschrieb.

Wenn nun auch die Schriftformen an sich kein Mißtrauen erwecken, so kommen aber doch noch andere Merkmale in Betracht, die Zweifel an der Echtheit der Schrift aufkommen lassen. Einmal die Fassung der Inschrift, wie solche an Holbeinschen Bildern sonst nicht vorkommt; er schreibt gewöhnlich: »Hans Holbein de Augusta me fecit« oder »Depictum per magistrum Johannem Holpain«. Den meisten Zweifel erweckt aber der Name des Bildhauers Michel Erhart. Diesen Namen schöpfte Eigner aus Ulmischen Urkunden, wo ein Michel Erhart »Bildhover« in den Zinsbüchern der Frauenpflege vorkommt, und damit weiter in Verbindung bringt; eine Nachricht aus der Kaisheimer Klosterchronik, wo die Bildschnitzer Gregor Erhard und Adolph Davher und der Maler Hans Holbein genannt seien, welche für den Abt »Görg« im Jahre 1502 ein Altarwerk geschaffen haben. Nun ist aber dort keineswegs ein Bildhauer Erhart, sondern nur ein »Pildhauer Maister Gregori« und ein Schreinermeister Adolf Kastner, nebst dem Maler Hans Holpain genannt[2]). Ein Bildhauer Michel Erhart ist also mit

[1]) Die Schriftzeichnung verdanke ich Herrn Professor Dieterlen in Ulm.

[2]) Vgl. meine Ausführungen im Archiv f. christl. Kunst 1902 S. 54.



Holbein nicht in Verbindung zu bringen und wird in den Augsburger Künstlerregistern vergeblich gesucht.

Die weitere Frage, ob das ehm. Weingartner Altarwerk für eine Arbeit Holbeins d. Ält. zu halten ist oder nicht, dürfte erst entschieden werden, wenn die Bilder einer sachgemäßen Restauration unterzogen werden. Stilistisch und chronologisch lassen sich die Bilder gut in das Werk Holbeins d. Ält. einfügen, und ich zweifle auch keineswegs an der zweimal auf dem Bilde angebrachten Jahreszahl 1493, denn urkundlich steht fest, daß unter den Äbten Kaspar Schiegg und Hartmann von Burgau 1477—1520 die Weingartner Klosterkirche neu hergestellt und ausgeschmückt wurde. Eine neue Weihe fand 1487 statt und Abt Hartmann, welcher 1491 zur Regierung kam und als Klosterschüler im Jahre 1477, durch Unvorsichtigkeit, den Brand des Klosters verursacht haben soll, fühlte sich verpflichtet, durch Stiftung des Altars auch seinerseits etwas beizutragen. Noch wenig beachtet ist übrigens auch der Porträtkopf, welcher sich auf demselben Bilde, hinter dem hl. Joseph befindet, es ist ein junger Mann von etwa 28—30 Jahren und könnte wohl das Selbstbildnis Holbeins vorstellen. Zeitblom kann es nicht sein, da derselbe schon im Jahr 1497 ein älterer Mann war, wie sein Selbstporträt auf dem Herberger Altar zeigt. Entgegen meiner früheren Ansicht, welche das Werk entschieden dem Barth. Zeitblom zuwenden möchte, halte ich jetzt die allgemeine Annahme, daß wir in den Augsburger Dombildern Werke Holbeins d. Ält. vor uns haben, für wahrscheinlich, keinesfalls aber für gesichert.

Ganz verfehlt ist ferner das Beispiel eines Künstlermonogramms in Form eines Steinmetzzeichens auf dem Basler Altarwerk des Conrad Witz; hier befinden sich nämlich auf dem Gemälde mit der Figur des Hohenpriesters an den Pfeilern der Architektur Steinmetzzeichen, wie solche öfter an Malereien dieser Zeit vorkommen, aber niemals als Signete des Malers aufzufassen sind[3]). Die Inschrift des Multscher an seinem Ulmer Marienaltar ist nicht als Kuriosum anzusehen. Man findet derartige Schriftformen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufig, besonders in der Plastik.

PERME · IOhAHHEM · MVLTSChEREH · HACIOHIS · DERIChEHhOFEH

Auch die gemalte Schrift auf dem Bilde des Pfingstfestes vom Berliner Multscheraltar von 1437 ist genau dieselbe wie in Ulm; H steht für N, die H und E haben noch Majuskelform, das D ist ein verkehrt gestelltes C — ein Beweis, daß beide Werke aus einer Werkstatt hervorgegangen sind. Klemm, der bekannte Steinmetzenforscher[4]) dachte an eine spätere Änderung

[3]) Vgl. z. B. den Kupferstich des Meisters E S, die Madonna von Einsiedeln vom Jahr 1466.

[4]) Württ. Baumeister u. Bildhauer S. 79.

resp. Ergänzung des Ulmer Steinbildwerks, indem er sich darauf stützt, daß die Künstlerinschrift in kleineren Buchstaben unter der Dedikationsinschrift des Konrad Karg eingehauen ist und er dieselben Schriftcharaktere häufig erst ums Jahr 1500 an Denkmälern angetroffen habe. Nach meinen Beobachtungen trifft das doch nicht ganz zu; von einer Nacharbeitung kann keine Rede sein, denn dieselben Schriftformen, nur in Relief, finden sich an der oberen Inschrift des Denkmals, welche eine Anrufung der allerseligsten Jungfrau ausdrückt.

Ein wahres Quodlibet von Schriftformen bietet der 5) bekannte Altar des Lukas Moser von Tiefenbronn, er ist ein Unikum, nicht allein als einzig bekanntes Werk des Künstlers, sondern auch wegen seiner originellen Inschriften und der Klage des Künstlers: »Schrie . Kunst . schrie und klag dich . ser, din . begert . jecz . Niemen . mer . so . o . we . 1431.« Diese Inschrift ist in einer verschrobenen Minuskel, der Name des Künstlers in einer anderen Variante, wie folgt, geschrieben, während die Dedikationsinschrift in einer ähnlichen Majuskelschrift wie bei Multscher aufgemalt ist.

Merkwürdig ist die in kleiner deutlicher Minuskelschrift gegebene Transkription unter der schwierig lesbaren Schrift; wahrscheinlich geschah das von anderer Hand in späterer Zeit, um dem Publikum die Schrift zu erläutern.

Was schließlich die angebliche Inschrift am Passionsaltärchen der St. Johanniskirche auf dem Nürnberger Friedhof anbelangt, so sehe ich hierin nichts anderes als Steinmetzzeichen; darunter Buchstaben zu wittern, ist überaus gesucht, ganz und gar ausgeschlossen ist aber daraus den Namen Peurl zu kombinieren. Die große Übereinstimmung, die Gebhardt mit den anderen, dem Meister Peurl zugeschriebenen Werken findet, kann ich nicht finden. Das Altärchen hat etwas fremdartig Italienisches und kann unmöglich von demselben Meister geschaffen sein, welcher die Außenseiten des Tucheraltars malte, am ehesten Übereinstimmung finde ich mit dem Ehenheim-Epitaph in St. Lorenz, doch läßt sich ohne Vergleich mit dem Original nichts Bestimmtes sagen. Die schon besprochene Inschrift auf dem Gewandsaume des schlafenden Grabwächters, woraus Gebhardt ebenfalls den Namen Peurl lesen will, auf Grund dessen er das Bild dem Meister zuschreibt, beweist gar nichts. Der Altar ist durchaus aus einem Guß, sein Stil ist von demjenigen des Johannesaltärchens so weit entfernt, daß es unmöglich ist, an ein und denselben Meister zu denken.

5) Vgl. Pfleiderer, Das Münster zu Ulm S. 52 mit guter Photographie.



Die Chronologie der Werke Grünewalds.

Von H. A. Schmid.

Mit meiner Rekonstruktion des Aschaffenburger Altars glaube ich bewiesen zu haben, daß das Freiburger Bild zu diesem gehört und also um 1519 entstanden ist. Ein neues wichtiges Datum scheint mir den letzten Winter festzustellen gelungen zu sein, gegen alles Erwarten hat sich herausgestellt, daß das Stuppacher Bild nun doch, wie Lange und ich früher argwöhnten, auf den Aschaffenburger Altar gehört. Den vollständig zwingenden Beweis hoffe ich noch diesen Winter zu bringen. Das Gemälde, das so manches enthält, was an Colmar erinnert, ist also das erste nach Isenheim entstandene Werk, das noch erhalten ist.

Ein weiteres, noch wichtigeres Datum glaube ich aus Grünewalds Schulzusammenhange herleiten zu können. Der Künstler hat zweifellos starke Anregungen von den Niederländern, ferner selbst solche von Dürer und der eindringenden Renaissance erhalten; der richtunggebende Lehrer war Holbein der Ältere. Diejenigen Werke nun Holbeins, mit denen Grünewald die größte Verwandtschaft aufweist, sind nicht die frühsten erhaltenen, sondern der Altar in Frankfurt von 1501 und die unmittelbar darauf folgenden Bilder, namentlich die Paulus-Basilika und die drei Tafeln mit Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung in Augsburg.

Hiermit ist aber mit einem Schlage auch die ganze Entwicklung des Künstlers klargelegt, um so mehr, da aus Weizsäckers sorgfältigen Studien sich zu bestätigen scheint, daß die Frankfurter Bilder wirklich zum Dürerschen Altar gehörten. Es ergibt sich dann folgender Lebenslauf:

Frühzeit.

Geburt vermutlich erst nach 1480, um 1483/5.

1501 Schüler Holbeins d. Ä. in Frankfurt und wohl auch noch 1502 und 1503 in Augsburg.

Um 1505 das Bruchstück eines Altarwerkes: die Kreuzigung in Basel. Auf der Rückseite der erhaltenen Tafel ist die Vorzeichnung einer Einfassung erst begonnen, aber die Löcher von Scharnieren beweisen, daß der Flügel im Gebrauch war, und das Brett die obere Hälfte eines linken Flügels



war. Die untere Hälfte des Flügels enthielt also wohl die Kreuzabnahme oder Grablegung, die andere Seite Auferstehung und Noli me tangere oder Christus und Thomas, das Mittelbild vermutlich Christi Höllenfahrt.

Mittlere Zeit.

Ausgezeichnete Studie zu einem Kruzifixe, in Karlsruhe, von Koelitz in einer mir früher nicht zugänglichen Mappe aufgefunden. Original der besseren der beiden Basler Kruzifixzeichnungen. Studie zu einer Verspottung Christi (höhnendem Pharisäer) in Berlin.

Frankfurter Bilder; diese wohl um 1509. Altarwerk in Colmar. Studien dazu in Göttingen.

In Colmar fällt in die Zeit nach den Frankfurter Tafeln der Abschluß des Ganzen, die beiden Einzelfiguren, die beiden Landschaftsbilder mit der Versuchung des Antonius und dem Besuch beim hl. Paulus und wohl auch die Predella. Das Engelskonzert hat die meiste Verwandtschaft mit den Tafeln in Frankfurt. Das ganze Werk ist aber die Arbeit von mehr als zwei Jahren. Die Verkündigung ist einmal und die Kreuzigung mindestens dreimal umgeändert worden, noch während der Arbeit auf der Bildtafel! Die Maria hatte hier erst eine ähnliche Haltung wie auf dem Basler Bilde! Die frühsten Teile der Kreuzigung sind das Älteste am ganzen Werke und vielleicht vor den Frankfurter Tafeln entstanden.

Es ist die Zeit der äußersten Sorgfalt in der Durchbildung aller Naturformen. Oberflächliche Anlehnungen an den Stil der Dürer-Schule nur in dieser Zeit. Anlehnung an eine antike oder antikisierende, das heißt Renaissancefigur beim Sebastian. Aufkommen der Renaissanceformen.

Anderseits bei Dürer 1508—1516 die Stiche, Radierungen und Holzschnitte, die sich besonders durch Helldunkelwirkungen auszeichnen!

1512—1517.

1. Vermutlich: Studie zu einer Krönung der Maria in Berlin.

2. Die verschollene Kreuzigung, die im Stich von Sadeler erhalten ist. Sie ist sicher nach der Isenheimer (Colmarer), sicher vor der Tauberbischofsheimer (Karlsruher) Kreuzigung entstanden.

3. Verschollene Arbeiten in Seligenstadt 1514.

4. Verschollene Arbeiten in Oberissigheim (nicht Uissigheim).

Spätzeit.

Altar in Aschaffenburg mit der Madonna in Stuppach, dem Flügel in Freiburg und vermutlich dem Traum des Patriziers und der Erscheinung der Madonna in den Wolken auf dem verschollenen linken Flügel. Die Erscheinung auf dem erhaltenen Flügel spätere Übermalung. Stärkere Konzentration der Komposition als früher. Kenntnis altchristlicher römischer Bauten. Freie und sehr willkürliche, aber ausschließliche Verwendung der Renaissanceformen.



Um 1522 Kreuzigung und Kreuztragung in Karlsruhe. Weicherwerden der Konturen, breitere Pinselführung. Freieres Schalten und Walten mit den Formen des Körpers als früher.

Zwischen 1519 und 1525 Übersiedelung nach Mainz. In dieser letzten Zeit das eingezogene Leben, die Verdüsterung der Stimmung. 1524—1525 Aufenthalt in Halle. Predella in Aschaffenburg und das Münchener Bild Mauritius und Erasmus. Aus der Spätzeit ferner: Initialen für Schöffer. Zeichnung in Oxford. Charakteristisch für die beiden spätesten Gemälde: die äußerste Ausnutzung der Bildfläche, das Zurücktreten der Landschaft, auffallende Willkürlichkeiten der Komposition, noch großartigere Auffassung der Form als in den Karlsruher Bildern.

Zum Teil schon vor 1525 vermutlich die Bilder für den Mainzer Dom. Um 1529 Tod.

Von den beiden urkundlichen Notizen, nach denen ein Meister Mathis im Jahre 1489 Aufträge in Aschaffenburg erhielt, bezieht sich die eine auf eine Anstreicherarbeit und die andere ist nicht mehr aufzufinden und wahrscheinlich unrichtig.

Ist aber Grünewald erst um 1485 geboren und ein Schüler Holbeins d. Ä., so erklärt sich auch seine Verwandtschaft mit Burgkmair und Schaffner, das Fehlen jeglicher Arbeiten aus einer bisher angenommenen fünfzehnjährigen Frühzeit von 1489—1503 und auch das rasche Weiterschreiten selbst in den letzten Jahren, die wir verfolgen können. Es ist der Isenheimer Altar dann in einem Lebensalter geschaffen, in dem Dürer seine Apokalypse und Holbein seinen Totentanz schuf.

Noch bemerke ich, daß meine von Bock angezweifelten Angaben über meine früheren Beobachtungen an der Stuppacher Madonna einfach richtig sind. Es wachsen aus der Hydra der Grünewaldforschung genug unechte Bilder hervor, ich werde mich schwer hüten, Bilder und Studien, die mich aus irgendeinem Grunde an Grünewald erinnern und auf meinem Schreibtisch liegen, dem Fachgenossen Bock mitzuteilen. Dagegen habe ich schon in Berlin (vor 1900) in meinen kunsthistorischen Übungen die später von Friedländer im Repertorium dem Meister zugewiesene Louvrezeichnung als unzweifelhafte Arbeit Grünewalds besprochen, ohne daß Bock davon Kunde erhielt oder sie selbständig entdeckte.

Die neuste Entdeckung von Heinz Braune scheint meiner Annahme günstig zu sein und sie sogar endgiltig zu beweisen.

Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus.

Von Dr. **Karl Ernst Meier.**

I. Die Cranachschen Typen.

Der Einfluß der Reformation auf die bildende Kunst bedeutete im großen und ganzen weder eine Bereicherung an künstlerischen Motiven, noch eine Vertiefung der religiösen Betrachtungsweise. Vielmehr hatte der Protestantismus etwas Kunstfeindliches insofern, als er dem Bilde die hervorragende Eigenbedeutung, die es in der alten Kirche besaß, nahm. Nicht das Bild als solches heischte, indem es das Urbild lebhaft vergegenwärtigte, Verehrung und Anbetung, nicht mehr sollte der Gläubige in frommer Andacht hinknien vor die »Schmerzensreiche«, nicht den bittren Leidensweg des Heilandes teilnehmend nachwandeln, sondern er sollte Religionsunterricht in Bildern bekommen, sollte über die Hauptstücke seines Glaubens aufgeklärt werden. So wendet sich denn insbesondere der neue, von Lukas Cranach geschaffene, im Kreise der Reformatoren geborene Bilderkreis, der das Thema »Gesetz und Gnade« behandelt, weniger an das Gefühl, als an den Verstand des Betrachters. Die Hauptsache sind eigentlich die zahlreich beigefügten Bibelstellen, die illustriert werden sollen. Haben nun auch diese dogmatischen »Illustrationen« als Ganzes etwas verstandesmäßig Nüchternes und Gefühlsfremdes, so fesselt neben der Lebendigkeit des Vortrags manche originelle Einzelheit. Daß aber diese Bilder auf die Zeitgenossen, die weniger »ästhetisch« waren, als wir, tief und nachhaltig gewirkt haben, das beweist die bedeutende Anzahl meist unbekannter oder unbeachteter Nachahmungen und Ausstrahlungen jenes von Cranach geschaffenen Typus, mit denen bekannt zu machen der Zweck dieser Untersuchung ist.

Von Lukas Cranach und seinen Gesellen ist das Thema »Gesetz und Gnade« oder »Sündenfall und Erlösung« oder »Alter und Neuer Bund« seit dem Jahre 1529 wiederholt behandelt worden. Es lassen sich drei Haupttypen unterscheiden:



I. Der Prager Typus; einziges Beispiel das Bild im Rudolfinum zu Prag vom Jahre 1529.

II. Der Königsberger Typus. Seine reichste Ausgestaltung zeigt das Königsberger (im Stadtbesitz befindliche) Bild von 1532; seine frühste Entwicklungsstufe das Gothaer von 1529 (in der Herzoglichen Galerie); spätere einander sehr ähnliche Variationen sind: das Schneeberger Altarbild der St. Wolfgangskirche von 1539[1]), das auf zwei Tafeln verteilte im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 266 und 267) und der Titelholzschnitt der Bibel Joh. Friedrichs vom Jahre 1543[2]), endlich das friesartig in die Länge gezogene, einst auf der Wartburg hängende Gemälde des Weimarer Museums (Nr. 7).

III. Der Weimarer Typus wird vertreten durch das berühmte Altarbild der Stadtkirche von 1555 und ein Epitaphgemälde in der Nikolaikirche zu Leipzig von 1557 (jetzt im städtischen Museum Nr. 46).

Die unterscheidenden Hauptmerkmale sind folgende[3]). Der Königsberger Typus, der von Cranach und seiner Werkstatt am meisten wiederholte, teilt das Bild in zwei Teile durch den vom unteren Rande aufragenden Baum, dessen Äste auf der linken Seite verdorrt, auf der rechten belaubt sind. Auf der Seite des alten Bundes sind dargestellt: 1. im Mittelgrunde der Sündenfall, 2. rechts dahinter das Zeltlager der Juden mit der ehernen Schlange — diese Szene ist, dem eigentlichen Sinn der Komposition widersprechend, auf allen Bildern, mit Ausnahme der beiden ersten von 1529, des Prager und Gothaer Gemäldes, auf die rechte Seite gerückt —, 3. in einer Wolkenglorie Christus als Weltrichter, 4. im Vordergrunde Tod und Teufel, den nackten Menschen zum rauchenden, oft bevölkerten, Höllenpfuhl treibend, 5. am Stamm des Baumes eine Gruppe von 4 oder 5 Männern: Moses, der den Menschen mit unbarmherziger Geberde auf die Gesetzestafeln hinweist, neben ihm David in königlicher Tracht, stets mit dem Ausdruck schmerzlichen Bedauerns, hinter ihnen 2 oder 3 Propheten, meistens mit turbanartiger Kopfbedeckung. Diesen Gruppen entspricht auf der rechten Seite des Baumes: 1. wiederum der nackte Mensch, von Johannes dem Täufer auf den (2.) Kruzifixus hingewiesen, aus dessen Seitenwunde das

[1]) Bau- und Kunstdenkmäler d. Kgr. Sachsen, VIII. Beilage XI.

[2]) Kunstdenkmäler d. Prov. Sachsen. Jena, S. 143.

[3]) Fragmentarisch erhaltene Werke lasse ich unberücksichtigt. Auf Einzelheiten kann ich um so eher verzichten, als im nächsten Schlesischen Jahrbuch V. Band 1909 eine ausführliche Einzelbesprechung der Cranachschen Kompositionen und einiger gemalten und geschnittenen Nachahmungen erscheinen wird: Die Bildnisse von Johann Hess und Cranachs »Gesetz und Gnade«. Da der Verfasser, Herr Prof. Dr. Foerster, mir einen Abzug freundlichst zur Verfügung stellte, so konnte ich alle Wiederholungen vermeiden.

sühnende Blut auf den Sünder herabspritzt. 3. Dem Höllenpfuhl und dem siegreichen Tod korrespondiert der Auferstandene vor der Grabeshöhle, der mit der gläsernen Kreuzesfahne Tod und Teufel überwindet. 4. Neben dem Kreuze steht in der Regel das Lamm mit Fahne. (Auf dem Gothaer Bilde tritt das Lamm auf Tod und Teufel, während Christus über der Gruft gen Himmel schwebt.) 5. Im Mittelgrunde die Verkündigung an die Hirten; dort, wo die eherne Schlange nicht auf die rechte Seite gebracht ist, entspricht ihr im Hintergrunde eine mittelalterliche Stadt, Jerusalem. 6. Sodann ist auf einigen Bildern die Empfängnis der Maria hinzugefügt; sie steht oder kniet betend auf einem Berge, während das Christkind mit einem Kreuz über der Schulter aus einer Wolkenglorie zu ihr herniederschwebt. 7. Am oberen Bildrande werden die Füße und ein Stück des Gewandes des gen Himmel fahrenden Christus sichtbar. (Die beiden letzten Gruppen fehlen auf dem Gothaer Bilde.)

Der Weimarer Typus unterscheidet sich, abgesehen von den hinzutretenden Porträts, vornehmlich dadurch, daß an die Stelle des Baumes der Gekreuzigte in das Zentrum des Bildes gerückt ist. Dadurch ist die strenge Scheidung in alten und neuen Bund aufgegeben, die Gruppen sind durch den ganzen Mittelgrund verstreut. Weggefallen ist die Himmelfahrt, die Empfängnis und auf dem Weimarer Bilde auch der Sündenfall.

Das unterscheidende Merkmal des Prager Typus ist die nur einmalige Darstellung des Menschen am Fuße des Baumes. Er sitzt, ein gänzlich unbekleideter, bartloser Jüngling mit abfallenden Schultern, breiter Brust und spitzem Knie auf einem Baumstumpf. Die Hände krampfhaft zum Gebet gefaltet, wendet er das angstvolle Antlitz um zu dem Täufer, der ihn tröstend auf die Erlösungstat des Herrn hinweist; wobei ihn auf der anderen Seite der Prophet, ein Greis in silbernem Bart und Haar, mit eindringlicher Gebärde unterstützt. Diese pyramidal aufgebaute Gruppe zeichnet sich durch eine bei Cranach seltene Geschlossenheit des Ausdrucks aus und verbindet beide Teile der Tafel, die beim Königsberger Typus ganz auseinanderfallen, glücklich zu einer Einheit. Von jener Mosesgruppe ist also nur der Prophet übriggeblieben; Moses selbst aber erblicken wir, wie er links auf einer Anhöhe kniend die hellglänzenden Tafeln aus den Händen Gottes empfängt, die sich aus finsteren Wolken herabsenken, von Feuerstrahlen und Funken umzuckt. An der Stelle von Tod und Teufel sehen wir ein offenes Grab und darin liegend einen in weiße Laken gehüllten Toten. Die übrigen Teile der Komposition gleichen im wesentlichen dem Königsberger Typus, doch ist die Anordnung klarer, die Korrelation genauer. Dem Toten gegenüber steht der Auferstandene, dem Kreuz, neben dem das Lamm



steht, der Sündenfall, eine fast genaue Kopie des Gothaer. Hinter dem Baum der Erkenntnis steigt steil der Sinai empor, auf dem Moses kniet. Auf einem gleichartigen Berge gegenüber steht, ein genaues Pendant, Maria, das Haupt umgeben von einem länglich gezogenen, mit Engelsköpfen dicht besetzten Wolkenkranz. Aus einem ähnlichen Wolkenkranz, durch den man in den lichten Himmel selbst zu schauen meint, schwebt das Christkind herab. Der Hintergrund stellt Zeltlager und Stadt, eherne Schlange und Verkündigung an die Hirten gegenüber. Die Beischriften der einzelnen Gruppen werden unten (S. 421) aufgezählt werden.

Ehe wir den Nachahmungen der Komposition im einzelnen nachgehen, fragen wir nach ihrem Ursprung und Sinn. Das Thema war nicht neu. Unter der Allegorie der Synagoge und Ekklesia[4]) oder auch des Lebensbaumes[5]) war es bereits von der mittelalterlichen Kunst bearbeitet. Wie kam nun Cranach zu der Auswahl gerade dieser Szenen? Bei den neutestamentlichen ist der Gesichtspunkt sogleich einleuchtend; sie umfassen die bedeutsamsten Momente der Heilsgeschichte und scheinen sich an den zweiten Artikel des Glaubensbekenntnisses bewußt anzulehnen: Verkündigung, Empfängnis (an Stelle der Geburt), Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt. Für die alttestamentlichen Szenen bot sich eine so geschlossene Folge nicht von selbst an. Der Gegensatz bestimmte die Wahl. Der Kreuzigung entspricht der Sündenfall, dessen Sühnung sie darstellt. Die Sünde hatte den Tod und die Verdammnis des Sünders zur Folge. Der Tod findet sein Gegenstück in der Auferstehung und Überwindung des Todes. Der Hauptgegensatz von Gesetz und Gnade wird illustriert durch Moses einerseits und die Verkündigung und Empfängnis anderseits. Dem »letzten Propheten« Johannes stehen die Propheten des alten Bundes gegenüber; beide kündigen den Erlöser an. Der Weltrichter als Hinweis auf die letzte Konsequenz des Gesetzes schließt den Kreis passend ab. Zu erklären bleibt noch die eherne Schlange. Sie bedeutete, wie die Opferung Isaaks, in der Typologie des Mittelalters einen symbolischen Hinweis auf die Kreuzeserhöhung Christi. Auf unseren Bildern scheint sie mehr zu bedeuten als ein bloßes Symbol. Der alte Bund des Gesetzes sollte als der Menschheit Verderben bringend bezeichnet werden. Daher die Gruppe des zur Hölle Gejagten, oder die Darstellung des Toten im Grabe. So scheint auch die Bestrafung der murrenden Israeliten durch die feurigen Schlangen als ein besonders kräftiges Beispiel für die Folgen der Gesetzesübertretung gewählt zu sein.

---

4) Vgl. P. Weber: Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst.

5) Vgl. H. Bergner: Der Lebensbaum. Monatsschr. f. Gottesd. und kirchl. Kunst. 1898, S. 333.

Die gesamte Szenenfolge stellt eine zusammenhängende Predigt dar, vorgetragen durch eine Reihe von Bibelstellen, die den meisten Bildern als zusammenhängender Text beigegeben sind; darunter auch der Kernspruch des Luthertums Röm. 3, 28 von der sola fides.

II. Nachahmungen in Tafelmalerei und Holzschnitt.

Unter den zahlreichen Cranachschen Kompositionen ist der im Prager Bilde geschaffene Typus derjenige, auf den die meisten von den zahlreichen Nachahmungen in Farbe, Holz und Stein zurückgehen. Als Vorbild wird den meisten Nachahmern nicht das Prager Gemälde, sondern ein nach diesem gearbeiteter Holzschnitt gedient haben, wie wir deren mehrere kennen, z. B. das Titelblatt für die Lübecker Bibel von 1533, eine niederdeutsche Übersetzung der Lutherschen. Den Grund der Bevorzugung des Prager Typus möchte ich in der Geschlossenheit und Klarheit der Anordnung, die ihn vor den übrigen entschieden auszeichnet, erblicken.

1. Eine Verschmelzung des Prager und Weimarer Typus, doch mit starkem Überwiegen des ersteren, liegt vor in dem von der Cranachforschung bisher nicht beachteten Bilde der St. Stephanskirche zu Aschersleben, das sicherlich aus Cranachs Werkstatt stammt[6]). Es unterscheidet sich von dem Prager Bilde einmal durch die umgekehrte Anordnung, rechts alter, links neuer Bund, außerdem durch die abweichende Stellung des Gekreuzigten, der vor dem Baume angebracht den Mittelpunkt des Ganzen bildet, wie auf dem Weimarer Bilde. Im übrigen hat es ähnliche Sprüche und Beischriften wie das Prager[7]). In manchen Einzelheiten — der Tod als hockendes Gerippe mit Glaskugel in der Hand dargestellt, die Schlange endigt vorn in einen Frauenleib, der Sünder trägt die Unterschrift Adamita — weicht es ab.

2. Der Schule des jüngeren Cranach entstammt ein Gemälde der Thomaskirche zu Leipzig[8]), das jetzt im Kirchenarchiv aufbewahrt wird. Es stammt vom Denkmal eines 1554 verstorbenen Barthol. Helmut. Die Gruppenverteilung lehnt sich eng an das Prager Bild an; hinzugefügt ist der auf der rechten Bildhälfte links vom Kreuz in Wolken

---

[6]) Zuerst veröffentlicht durch Brinkmann, Kunstdenkm. d. Pr. Sachsen, 25, S. 49 bis 51, Abb. Taf. 14, der es, ohne zwingende Gründe, dem älteren Lukas selbst zuschreibt. Auch für die Behauptung, in dem Propheten habe der Künstler sich selbst dargestellt, bleibt er jeden Beweis schuldig. Die liebliche Sündenfallgruppe, auch der Adamita, könnten auf Cranach führen; die steifen Gestalten des Moses, des Propheten, der Maria sind nicht von seiner Hand.

[7]) Auf diesem steht über dem herabschwebenden Christkind das Wort Emanuel. Es steht auch hier in den Wolken, findet sich aber sonst nur noch auf dem Toryschen Holzschnitt [S. 421].

[8]) Bau- und Kunstd. d. Kgr. Sachsen, 17, S. 73.



erscheinende Gottvater, der die Rechte segnend erhebt und in der Linken die Weltkugel hält. Maria steht nicht auf einem Berge, sondern Gebäude (Tempel?). Die drei Personen der Mittelgruppe stehen »auf brettartigen, glatt am Boden liegenden Tafeln«, welche gleiche Inschriften tragen, wie das Prager Bild, nämlich unter dem Propheten »Propheten«, unter dem nach Erlösung verlangenden Menschen »Mensch ohne Gnad« [9]), unter dem Täufer »Anzeiger Christi«; auf einer weiteren, auf den Kruzifixus zu beziehenden Tafel »unser Rechtfertigung«.

3. Zum ersten Male, nämlich schon im Jahre 1547—1549, für ein Epitaph verwandt ist die Komposition nicht von Cranach selbst, sondern von einem selbständigen, eine eigene Sprache sprechenden Künstler, von dem Meister des Johann-Hess-Epitaphs in der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau[10]). Es geht auf den Königsberger Typus zurück.

Zwei weitere, nicht aus der Cranachschen Werkstatt stammende Nachbildungen aus dem späten 16. Jahrhundert oder gar aus noch späterer Zeit weist R. Foerster in seiner bevorstehenden Arbeit nach, ein auf den Königsberger Typus zurückgehendes Bild der Sammlung Suminski und ein andres im Märkischen Museum zu Berlin; letzteres durch wesentliche Abweichungen und eine großartige, von Cranach ganz abweichende Formensprache bemerkenswert.

4. Als die bedeutendste und künstlerisch das Original weit übertreffende Nachbildung des Prager Typus ist ein außerdeutsches Kunstwerk anzusehen, der Holzschnitt des französischen Meisters Geofroy Tory[11]). Da er 1533 gestorben ist und die ersten, uns bekannten, Darstellungen des Themas vom Jahre 1529 stammen, so ist anzunehmen, daß er, der das Prager Original kaum gesehen haben dürfte, einen Holzschnitt, wahrscheinlich, wie sein eigner Entwurf, das Titelblatt einer Bibel (wie wir deren auch von Cr. einige haben) vor Augen gehabt hat[12]). Die Abhängigkeit erhellt schon aus einer Vergleichung der Beischriften. Die Anordnung entspricht dem Prager Bilde. Unter der ausdrucksvollen, von der Cranachschen Steifheit weit entfernten Sündenfallgruppe — Eva reicht mit scham-

---

9) Schon diese Beischrift hätte Lehfeldt (a. a. O.) belehren können, daß seine Deutung des nackten Menschen als »der nackte Täufling Christus« falsch ist. Auch schwebt der Engel der Verkündigung nicht auf Jerusalem herab, sondern auf die allerdings winzige Gruppe der Hirten; der Auferstandene tötet auch nicht »den Drachen des Unglaubens«, sondern überwindet Tod und Teufel, d. h. die Sünde und ihre verderblichen Folgen.

10) Dies Bild behandelt ausführlich Foerster a. a. O.

11) Abgebildet bei Hirth-Muther »Meisterholzschnitte aus 4 Jahrhunderten«, 1893, S. 38, Taf. 163, wo von Cranach seltsamerweise keine Rede ist.

12) Bergner »Kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland« S. 548 möchte als das Original aller Cranachschen Darstellungen »ein noch nicht wieder ermitteltes Flugblatt der Reformationszeit« in der Art des Jenaer Holzschnitts ansehen.

hafter Gebärde dem sitzenden, bedenklich zurückweichenden Adam den Apfel herab — liegt der Tod als Gerippe ausgestreckt auf einem klassischen Renaissance-Katafalk. (Ein ähnlicher, einfacherer begegnet auf dem schon genannten Titelblatt der Lübecker Bibel von 1533.) Daran die Inschrift la mort, bei Cr. Todt. Über dem knienden Moses steht in Wolken la loy, bei Cr. Gesecz, unter der Sündenfallgruppe péche, bei Cr. Sünder. Die Szene mit der ehernen Schlange ist meisterhaft komponiert; eine Gruppe betend auf die Knie gesunkener Frauen und Kinder, daneben in mannigfachster Bewegung die mit den Schlangen Ringenden, und dazwischen der ruhig aufgerichtete Moses. Bei Cr. sind die Menschen in der Regel — das Weimarer Altarbild ist eine Ausnahme — reihenweise hingemäht, und die Schlangen kriechen zwischen ihnen herum. Der Cranachschen Beischrift Figur der Rechtfertigung entspricht hier similitude de la iustification. Ebenso entsprechen sich Propheten — le prophete, Mensch an Gnad — l'homme, Anzeiger Christi (bei dem Täufer) — l'enseigneur de Christ, unser Rechtfertigung (beim Kreuz) — nostre iustice, unsre Unschuld (beim Lamm) — nostre innocence, bei Maria Gnad — grace, Emanuel — Emanuel dieu avec nous, unter dem Auferstehenden unser Überwindung — nostre victoire. Neu hinzugefügt hat Tory auf der Seite des alten Bundes Jerusalem terrestre, das hinter dem Zeltlager sichtbar wird, auf der anderen Seite Jerusalem celeste neben dem auf dem Regenbogen thronenden Weltrichter. Außerdem hat er Hagar mit ihrem Ismael der glücklicheren Sarah mit Isaak gegenübergestellt; zwei liebliche Gruppen, besonders die erste im Ausdruck mütterlicher Sorge und kindlicher Hilfsbedürftigkeit. Die Abhängigkeit ist offenbar, ebenso der ungeheure Abstand unseres Cranach von diesem Franzosen, der stolze Kraft und Anmut in der Vordergrundgruppe mit großer Mannigfaltigkeit der Bewegung und des Ausdrucks in den figurenreichen Szenen des Mittelgrunds vereinigt. Das Blatt ist so meisterhaft, daß man es für das Prototyp aller andern halten möchte, wenn es nicht an sich sehr wahrscheinlich wäre, daß gerade diese Predigt von dem alleinseligmachenden Glauben unter Luthers Augen entstand.

III. Holzschnitzwerke.

Der Einfluß der Cranachschen Werkstatt reichte weit über die sächsischen Grenzen hinaus bis nach Preußen und Friesland, ja, wie wir sahen, bis nach Frankreich hinein. Im ganzen nördlichen und mittleren Deutschland ward aber in jener Zeit die Malerei weniger geübt, als die Holzschnitzerei. Da ist es nun für die konkurrenzlose Vorherrschaft der biblischen Stoffe und ihre völlige Durchdringung der bürgerlichen, handwerksmäßigen Kunst bezeichnend, daß die Mehrzahl der bildnerischen Vorwürfe auch an dem Profanmobiliar, an Schränken, Truhen, Kaminen, Ofenplatten der biblischen



Geschichte entnommen sind. So hat man denn auch ein so eminent theologisches Thema, wie das unsre ist, zur Verzierung des Hausrats verwandt. Unter den fünf Holztafeln, die mir bekannt geworden sind — gewiß gibt es deren noch mehrere — sind vier Truhenfronten, die, einander sehr ähnlich, eine Gruppe bilden. Die fünfte Tafel steht durch die Besonderheit der Gruppierung, zugleich durch ihre künstlerische Überlegenheit für sich da. Wir beschreiben sie zuerst.

1. Im Kgl. Grünen Gewölbe zu Dresden (Wappenzimmer Nr. 26) hängt eine mäßig große Holztafel, etwa 40 cm im Quadrat, deren ursprüngliche Bestimmung unbekannt ist. Verfasser und Zeit sind nicht vermerkt. Die Stilformen der Schrifttafeln und einrahmenden, im Kapitell etwas verballhornten, Balusterhalbsäulen scheinen auf das Ende des 16. Jahrhunderts oder auf noch spätere Zeit hinzuweisen[13]). Die Ähnlichkeit mit dem Prager Gemälde leuchtet auf den ersten Blick ein, die genauere Vergleichung aber ergibt eine ganze Reihe dort fehlender, originaler Züge. Die Gruppenverteilung entspricht im ganzen der Cranachschen, nur ist der Mensch unter dem Baum nicht sitzend, sondern ganz in der Haltung des Königsberger Typus stehend dargestellt. Abweichend von diesem ist er mit einem weißgetönten Lendenschurz bekleidet. Abweichend ist auch der Prophet gebildet, in der Tracht des Hohenpriesters mit hoher, prächtiger Mithra, in einen weiten, pelzverbrämten Mantel gehüllt, unter dem das feingefältete Untergewand hervorsieht. Der Tod unter der Sündenfallgruppe fehlt, doch darf vielleicht das hinter ihr sichtbare mit weißem Laken bedeckte Gestell als Gruft gedeutet werden. Die Schlankheit der Eva erinnert an Cranach. Eigentümlich ist die übertriebene Kleinheit des neben ihr sitzenden, langgelockten und recht kindlich blickenden Adam, dem zu dem dicken Apfel, den er bereits hält, noch ein zweiter angeboten wird. Die Schlange hat einen Frauen- oder Kinderkopf. Neben Adam kauert ein Hund, wie er ähnlich auch auf Cranachschen Paradieses- und Sündenfallbildern vorkommt. Die Schlangenszene weicht von der Cranachschen ab — am Fuße des Stammes, eines Kreuzes, winden sich die nackten Opfer der Schlangen — dagegen stimmt Moses mit dem Stabe in Haltung und Kleidung (vielleicht zufällig) mit dem auf dem Weimarer Bilde von 1555 überein, nur daß er, wie auf dem Berge im Hintergrunde, seltsamerweise bartlos gebildet ist. Die Zelte tragen an der Stirnseite zum Teil Wappenschilder. In dem Johannes hat sich der Künstler, indem er die Rückenansicht wählte, eine schwere, nicht

---

[13]) Herr Prof. Sponsel teilt mir freundlichst mit, daß »die Tafel eine auffallende Verwandtschaft mit zwei anderen Holzreliefs im Grünen Gewölbe hat: diese sind signiert P D bez. P D 1529«. Danach könnte also die Tafel um dieselbe Zeit entstanden sein, wie die Cranachschen Bilder.

ganz gelöste Aufgabe gestellt; offenbar hatte er seine Freude an schwierigen Stellungen; das beweist auch der in verzwickter Verkürzung gesehene Engel der Verkündigung — in seiner Haltung dem herabschwebenden Genius auf Veroneses »triumphierender Venezia« sehr ähnlich —, das zeigt ferner die Maria auf dem Berge, die, mit lang wallendem Haar und Gewand, die Arme in lebhafter Bewegung dem Christkind entgegenstreckt. Dieses schwimmt auf einem breiten Lichtstrahl hernieder aus den Wolken, über denen Gottvater mit erhobener Rechten, in der Linken die Weltkugel, erscheint. Diese Gruppe ist klein und technisch nicht einwandfrei gebildet, aber groß gedacht in dem Faltenwurf des weitärmeligen Mantels und dem zur Seite gewehten Bart. Groß empfunden ist auch der Auferstandene. Auf dem noch mit dem Leichentuch bedeckten Rande der Gruft steht er, von einem vom Winde in viele Wellen aufgeblähten Mantel umflattert, in der Linken die Kreuzesfahne, auf der Weltkugel, darauf Sonne und Mond über einer hohen Stadt sichtbar werden. Diese Welt war dem Tode überliefert, auf dessen Bauch sie ruht; aber er ist nun überwunden und stützt den müden Schädel in die aufgestützte Hand, gräßlich anzusehen, denn Fetzen von Fleisch hängen noch hier und da an seinen Gebeinen, und die Schlange der Sünde umwindet ihn. Dieses Relief ist keine Handwerkerarbeit. Befangen freilich und steif ist die Haltung der Eva, des Propheten; Maria ist von rührender Unbeholfenheit. Aber sorgfältiges Studium nach der Natur bekunden die schlanken Gestalten des Jünglings und des Auferstandenen, besonders in der Bildung der Haare, der Füße, des Prophetenkopfes, der Bäume; echt künstlerische Freude an Formproblemen der Bewegung verbindet sich hier mit großer Innigkeit des Empfindens.

Zahlreiche Inschriften-Täfelchen hängen teils vom oberen Rande in die Bildfläche hinein, teils sind sie auf den unteren Rand aufgesetzt, teils endlich werden sie vom Propheten und Täufer getragen. Des letzteren Tafel zu enträtseln, ist mir nicht gelungen, auch trägt die oberhalb Christi auf einer Erhöhung liegende Platte zwar lesbare, aber geheimnisvolle Ziffern:
IHCBIL
.FE.GE Ob das fe(cit) auf den Verfasser hindeutet? Die übrigen Bibelstellen stimmen auffallend genau mit denen des Prager Bildes überein, selbst eine Beischrift des Gemäldes »Figur der Rechtfertigung« kehrt hier auf der zur Schlange gehörigen Tafel wieder.

2. Die außerordentlich große Verbreitung des von Cranach geschaffenen Bilderkreises wird durch nichts besser erläutert, als durch vier niederdeutsche Holztafeln des 16. Jahrhunderts, die alle an verschiedenen, weit auseinander liegenden Stellen Deutschlands entstanden sind und dabei so auffallende Ähnlichkeiten zeigen. Eine von diesen Tafeln

ist im Besitz des Prussiamuseums in Königsberg[14]), eine zweite, aus Braunschweig stammende, ist Eigentum des Generalleutnants v. Gerstein auf Lüdershof in Lippe, die beiden andern hängen in der Privatsammlung Roettgen in Bonn (die nach dem kürzlich erfolgten Tode des Besitzers ihrer Zersplitterung durch Auktion entgegensieht); die größere von beiden stammt aus Friesland. Alle vier sind Truhenfronten von verschiedener Größe, aber gleichen Verhältnissen; die Breite der Bildfläche übertrifft die Höhe um etwas mehr als das Doppelte. Sie weichen also im Format von den Cranachschen Bildern, die sich meistens vom Quadrat nicht weit entfernen, beträchtlich ab. Dadurch allein werden mehrere Abweichungen bedingt. Damit alle Szenen wiedergegeben werden, wird die ganze Bildfläche mit Figuren gefüllt; der Cranachsche Hintergrund, die noch auf der Dresdener Tafel wiederkehrende Gebirgskette, ist weggefallen. Auch vom Mittelgrunde kehrt nur das Zeltlager wieder, die Stadt Jerusalem nur auf der Braunschweigschen Tafel. Da ferner das spröde Material eine so feine Miniaturzeichnung, wie sie bei Cr. in den Darstellungen des Zeltlagers und der Verkündigung an die Hirten vorliegt, nicht gestattete, so sind die Opfer der Schlangen verringert, aber größer dargestellt als dort; ebenso die Hirten und Herden. So wird, da die Nebenfiguren den Hauptfiguren an Größe nur wenig nachstehen, der Unterschied von Haupt- und Nebengruppen beinah aufgehoben, beide treten hart nebeneinander, die Figuren drängen sich, das Ganze wird unübersichtlich.

Eng verwandt, auf ein gemeinsames Vorbild hinweisend, sind die ersten drei der genannten Tafeln. Die tüchtigste Schnitzarbeit zeigt die Braunschweigsche, deren Urheber in der mit liebevoller Sorgfalt gebildeten Hirtenszene eine durchaus über das Handwerksmäßige sich erhebende, aus eigner Beobachtung erwachsene Mannigfaltigkeit der Form und Bewegung offenbart. Die Inschriften sind sehr beschränkt; auf der letztgenannten Tafel weist der Prophet auf ein am Baume angebrachtes Schild mit: su an dat lam, auf der Königsberger Tafel haben nur der Prophet und der Täufer Schriftbänder, jener: su dat is dat lam, dieser: he drecht unser kreuz. Auf dem Schriftband der Engel die Worte: es to huldi (Euch zur Huld).

Die andere in der Bonner Privatsammlung hängende Truhenfront ist die weitaus größte der Gruppe (70 × 155) und die rohestgeschnitzte, zugleich die einzige mit Jahreszahl, 1556, versehene. Sie stammt nach dem handschriftlichen Vermerk des Sammlers aus Friesland. Die Figuren sind grobknochig, Eva und Maria, letztere auch in der Tracht, rechte Bauerndirnen. Der Prophet ist riesenhaft gebildet, der nur mit einem weiten Laken

[14]) Abb. in dem von H. Ehrenberg besorgten Katalog des Prussiamuseums, 1900 S. 20 (Teil III).

behängte Täufer hat die Haltung eines Seiltänzers. Der Auferstandene entsteigt, von allen Darstellungen abweichend, eben der Gruft, auf deren Rand mit der Rechten sich stützend, und pflanzt die dreiwimpelige Kreuzesfahne senkrecht in den Bauch des Todes. Diese Gruppe könnte dem Titelblatt der oben erwähnten Lübecker Bibel direkt entnommen sein, so genau stimmt sie mit ihm überein. Bemerkenswert sind einige Besonderheiten: zur Maria schwebt nicht das Christkind mit Kreuz, sondern ein Engel mit Lilienstengel herab, in bekannter Andeutung der unbefleckten Empfängnis. Hinter der erhöhten Schlange steht ein Tisch mit Bibel und Kelch. Diese echt protestantische Betonung von Schrift und Abendmahl begegnet sonst nicht. Zahlreiche kleine nackte Anbeter sind, z. T. willkürlich und sinnlos, über die Tafel verstreut. Von Humor zeugt ein an einem trockenen Ast baumelnder Sünder. Auf Schriftbändern mit seltsam tutenförmig gerollten Enden zahlreiche Beischriften: de doot, sondare (Sünder) usw.

Längere Bibelsprüche tragen nur die Königsberger und Braunschweiger Tafel. Diese den Spruch: Also hat Gott die welt geliebt usw., jene auf der oberen Randleiste: Dat Gesette is dorch Mosen gegeven, de Gnade unde Warheit is dorch Jhesum Christ geworden ne . . ., und unten: (Denn de Dot) is der Sunde Solt, overst de Gave Gades is dat ewige Levent in Christo Jh(esu unsern Herren), wobei ich das Eingeklammerte ergänzt habe, da die dafür bestimmten Stellen unbeschrieben geblieben sind.

Neben den Truhenfronten birgt die Roettgensche Sammlung einen Schrank von 1562, dessen Schnitzwerk den Gekreuzigten und die Schlangenerhöhung gegenüberstellt und in der Darstellung des Gesetze empfangenden Moses über der Sündenfallgruppe bestimmt auf den Cranachschen Typus des Prager Bildes zurückgeht.

3. Den Holzschnitzwerken sei die Gravierung eines silbernen Bucheinbandes angefügt, die als im ganzen getreue Übertragung des Holzschnittes anzusehen ist, der als Titelblatt vorangestellt war der ,»Auslegung der Epistel und Evangelien — — — D. Martin Luthers — — Wittenberg, 1544.« Die Gravierung ist im Jahre 1555 von H. Kösler angefertigt [15]). Die auf vier Felder verteilte Darstellung schließt sich eng an das Prager Gemälde an und trägt dieselben Beischriften in wenig abweichender Schreibung. Auch die einzelnen Gruppen zeigen nur unbedeutende Abweichungen: die Verkündigung an die Hirten fehlt, Adam und Eva halten sich umschlungen, der Tod hockt unter einem Gewölbe in ähnlicher Haltung wie auf dem Ascherslebener Bilde, neben Moses erscheint Gottvater; im übrigen ist gerade diese Szene in der Bildung der den Wolken

[15]) Abgebildet und besprochen bei Schwenke und Lange: Die Silberbibliothek d. Herzogs Albrecht v. Preußen. 1894, S. 17, Taf. 3.



entströmenden Strahlen und eines Funkenregens — dem ich sonst nur noch auf der Ascherslebener Tafel begegnet bin — eine genaue Kopie des Prager Typus.

IV. Übertragungen auf Stein.

1. Sahen wir an den zuletzt genannten Nachbildungen der Cranachschen Komposition deren starke Wirkung auch auf die Profankunst, so dürfen wir bei dem religiös-dogmatischen Charakter der Erfindung von vornherein erwarten, sie auch in ihrem ursprünglichen Kreise nachgeahmt zu finden. Cranach malte seine Bilder für Altäre oder Epitaphien, jedenfalls für Kirchen. So finden wir die Komposition auch später verwandt. Hier bot sich für die umfangreiche Gruppenbildung ja auch die beste, man sollte meinen, einzige Möglichkeit der Darstellung. Daß ein Künstler von Erfindung aber auch auf weit weniger günstigem Felde imstande war, einer so komplizierten Komposition einigermaßen Herr zu werden, zeigt eine Kanzelbrüstung aus Sandstein, die offenbar auf unseren Typus zurückgeht. Von der ehemaligen Kanzel zu Heldburg, einem dem Cranachschen Wirkungskreise nahegelegenen Städtchen in Sachsen-Meiningen [16]), sind vier Platten erhalten. Die Form der Brüstung zwang den Bildhauer die Komposition zu zerlegen. Er tat das mit Verständnis für die Gruppeneinheiten. »Zwischen Eckpilastern mit Renaissancefüllungen sind in den Flächen größere Reliefs ausgeführt, darunter in den Sockelteilen einfachere Darstellungen zwischen den Postamenten der Eckpilaster.« Die erste Platte faßt die Mittelgruppe zusammen ohne den hier überflüssigen Baum: in der Mitte der sitzende Mensch, bärtig, sonst ganz in der Haltung des Prager Bildes, zwischen dem turbangekrönten Propheten und dem Täufer, der die Rechte dem Menschen auf die Schulter legt — dieselbe Geste auf der Prussia-Tafel — und mit der Linken nach dem Kreuze weist, das erst auf der übernächsten Tafel erscheint. Im Sockel ein sitzender Kindengel mit einem Kreuz in der Hand. Darüber ist das Wort Genad nur aufgemalt — offenbar ein Nachhall der Empfängnisgruppe, bei der dasselbe Wort nicht weit von dem kreuztragenden Christkind erscheint. Die zweite Platte gibt die Sündenfallgruppe wieder. Adam sitzt neben einem Hirsch, Eva holt, den rechten Arm um seine Schulter gelegt, mit der Linken einen Apfel vom Baum. Über der Gruppe: Su(nde). Diese Anordnung findet sich auf keiner der Cranachschen Kompositionen unseres Themas, sie stimmt dagegen genau überein mit einem Cranachschen Kupferstich von 1509 der Münchener Sammlung [17]). »Nach Kraus hatte das Relief noch die Überschrift: Anfang der Welt.« In dem Sockel unter der Gruppe ist auch der

[16]) Bau- und Kunstd. Thüringens. Heft 31, S. 268. Daselbst auch eine allerdings unzulängliche und unvollständige Abbildung.

[17]) Abb. bei Kirchner: Die Darstellung des ersten Menschenpaares. S. 135.



Tod, abweichend von Cranach, als ein im offenen Sarge hockendes Gerippe gebildet; Überschrift: Todt. Weggefallen ist das Zeltlager und der Gesetze empfangende Moses, doch erinnert an diesen noch ein über der Mittelgruppe schwebendes Schriftband, das nach Kraus die Inschrift trug: Moses giebt Gesetz. Wie auf der Seite des alten Bundes die eherne Schlange, so ließ der Künstler auf der andern Seite die Verkündigung an die Hirten, beides figurenreiche und zum Verständnis des Ganzen entbehrliche Nebengruppen, fort. Außerdem fehlt das Lamm, und von der Empfängnis blieb nur die Sockelfigur des Engels mit Kreuz übrig. So faßt denn die dritte Platte den neuen Bund zusammen in den beiden Hauptgruppen der Kreuzigung und der Auferstehung und Überwindung des Todes, ganz nach der Cranachschen Vorlage. Darüber das Wort: Erlösung. Der Sockel zeigt in einer Kartusche des Bildhauers Namensbuchstaben B F und Zeichen. Die vierte Platte mit einer Aussendung der Apostel und Christus mit der Weltkugel geht nicht auf unsere Komposition zurück. Im Gebälk der dritten Platte ist in einer herzförmigen Kartusche die Jahreszahl gemeißelt: 1536. Wir haben es also mit einer recht frühen Übertragung des Cranachschen Musters zu tun.

2. Die zweite mir bekannte Übertragung auf Stein ist das Epitaph des Moritz von Donop in der Nikolaikirche zu Lemgo in Lippe. Es ist an der Zeit dieses bisher fast unbekannte, in Abbildung niemals veröffentlichte Denkmal seiner Verborgenheit zu entreißen, um so mehr, als auf eine illustrierte Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstentums einstweilen nicht zu hoffen ist.

Das durch moderne Bemalung leider entstellte Epitaph (4,20 × 1,70) hängt an einem Pfeiler, ist ihm vielmehr eingemauert. Der Aufbau ist verhältnismäßig streng, da seitliche Ausbauschungen, wie sie an gleichzeitigen Epitaphien üblich sind, fehlen. Auf unten sich ein wenig verjüngenden, oben in volutengekrönte Karyatiden-Hermen endigenden Eckpilastern ruht ein klassisches Renaissancegebälk mit vorspringendem, auf Konsolen ruhendem Gesimse. Der breite Architrav trägt die lateinische Widmung und die Jahreszahl 1587. Darüber erhebt sich ein kleinerer, dem unteren gleichartiger Aufbau mit dreieckigem Giebelfelde. Fünf blumen- oder halbmondtragende Obelisken krönen den Giebel und stehen als obere Fortsetzung der Pilaster auf den Gesimsen. Unter dem Hauptbilde, von den Eckpfeilern noch miteingerahmt, zählt ein breites Feld die Tugenden und Taten des Verstorbenen in 10 wohlgebauten Distichen auf; eine kleinere Tafel mit Rollwerkornament wiederholt, etwas abgekürzt, in deutschen Lettern und deutschen Versen die Hauptdaten. Löwen- und Teufelsmasken mit Ringen hängen als Kragsteine unter den Eckpilastern, an deren Seitenwänden sich wiederholend. 16 Ahnenwappen sind über die Pfeiler und den Aufbau ver-



streut. Die Tafel zeigt die Merkmale der niederländischen Stilart. Der Meister ist unbekannt.

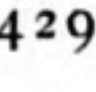
Moritz von Donop [18]) entstammt einer dem Protestantismus sehr ergebenen Familie. Sein Vater war eifriger Förderer der neuen Lehre in Lippe, er selber kämpfte als holländischer Rittmeister unter Ludwig von Nassau gegen die Spanier. Es geschah also nicht von ungefähr, daß für das Denkmal dieses Mannes jene typisch gewordene bildliche Darstellung des neuen Dogmas gewählt wurde.

Der Bildhauer formte die Cranachsche Komposition, die ihm aus Holzschnitten oder Holzschnitzereien — die oben genannte Braunschweigsche Holztafel stammt von einem Donop — bekannt sein mochte [19]), seinen besondren Aufgaben gemäß um. Er mußte den Verstorbenen mit seiner Gattin in das Bild hineinbringen und wollte doch die Vordergrundsgruppe des Prager Typus nicht aufgeben. Er teilte nun die ganze Bildfläche durch zwei Querleisten in drei längliche Felder ein. Dadurch gewann er die Möglichkeit, die einzelnen Gruppen aus dem Hintergrund hervorzuholen und zu verselbständigen. Nur der Baum ragt durch alle drei Felder hinauf. Das untere Feld zeigt den nackten Menschen auf einem (Grab-?) Kasten sitzend mit betend vor die Brust gehaltenen Händen und zu Johannes gewandtem Kopf. Der Kasten trägt die Worte — meine Ergänzungen in Klammern —: ego miser homo quis libera(vit) me de corp(ore) mort(is). Der Prophet zur Linken trägt über einem Untergewande einen faltenreichen Mantel, aber keine Kopfbedeckung; in der erhobenen Rechten hält er eine Tafel: ecce virgo conci(piet) e(t) pa(riet) fil(ium). Esa. Johannes der Täufer, ein muskulöser Mann im Schafpelz und darüberhängendem Mantel, trägt in der Linken ein Buch und weist den Menschen mit der Rechten auf eine Tafel hin mit der Inschrift: ecce agnu(s) dei qui tol(lit) pec(cata) mu(ndi). Joa 1. In demselben Felde werden gegenübergestellt der Sündenfall mit dem Tod im Grabkasten darunter und die Auferstehung des Heilands und seine Überwindung von Tod und Teufel; dieser umklammert die Weltkugel. Hinter dem Auferstandenen erscheint eine Stadt. Das zweite Feld stellt den Gekreuzigten und sein Symbol, die eherne Schlange, gegenüber. Diese Szene, bei Cranach meistens miniaturartig in den Hintergrund gedrängt, ist hier besonders reich aus.

[18]) Genaue Kenntnis seines Lebens verdanke ich der großen Zuvorkommenheit des Herrn Bankdirektors Henkel in Kassel, des Archivars der Familie, der selbst das Genealogische der Tafel auseinandergelegt hat im »Deutschen Herold« 30, Nr. 8, 1899. S. 115 ff.

[19]) Bei Hirth-Muther a. a. O. sucht Jordan, ohne Cranach zu erwähnen, das Epitaph als eine direkte Übertragung des Toryschen Holzschnitts nachzuweisen. Das ist nicht ausgeschlossen, aber bei der großen Verbreitung des Typus in Deutschland sehr unwahrscheinlich.





geführt. Moses in langwallendem Mantel weist mit erhobener Rechten auf die Schlange hin, dasselbe tut hinter ihm Aaron, der durch eine Mithra als Hoherpriester kenntlich gemacht ist. Rings umher knieen Betende, z. T. gruppenweise sich umschlungen haltend, und wälzen sich Gebissene, darunter vorn ein Mann in römischer Tracht. Am Baum daneben eine Inschrifttafel: Num(eri) 21. Joa. 3. sicut Moses exaltavit serpentem in (desertis, ita etc.).

Auf der andern, neutestamentlichen Seite steht als genaues Pendant das Kreuz mit dem Heiland — leider seit kurzem aus dem Bildwerk herausgebrochen und verschwunden —, darunter das Lamm mit Fahne, im Hintergrund Jerusalem, mit offenbarer Bemühung um orientalische Formen gebildet, darüber die Hirten auf dem Felde. Vom Himmel schweben zwei Engel, der eine auf seinem Spruchband: ecce evangeli, der andere: vobis gaudium a (deo?). Unter dem aus Raumrücksichten klein, aber sorgfältig gemeißelten Kreuz knien einander gegenüber auf üppigen Kissen »der trewe Helt Welchen der snöde Todt gefelt« in voller Rüstung, an der Seite den Streitkolben, vor sich den Helm, und seine Gattin in schlichtem Gewande. Das obere bedeutend schmalere Feld zeigt links oben Moses, wie er auf dem rauchenden Berge die Tafeln empfängt. Im Gezweige des Baumes die Inschrift: Joan. 1. lex per Mousen data est Gratia et veritas (a Christo Jesu). An die Stelle der Empfängnis Mariä hat der Bildhauer die Verkündigung durch den Engel treten lassen. Dabei erlaubte ihm die völlige Isolierung der Szene die Beibehaltung des üblichen Interieurs. An ihrem Betstuhl kniet Maria vor ihrem Bett. Die Tiefe des Zimmers hat der Künstler durch die perspektivische Zeichnung des Deckengebälks und der Fußbodenplatten sehr glücklich herausgebracht.

In dem Aufsatz ist das jüngste Gericht dargestellt; ein auf Epitaphien sehr gewöhnlicher und auch durch Cranachs Weltrichter auf den Bildern des Königsberger Typus nahegelegter Abschluß des Ganzen. Die Auffassung weicht von der üblichen nicht ab; rechts der als Raubtierrachen gebildete Höllenschlund, links die Stufen zur Himmelstür. In der Mitte eine liebliche Gruppe: ein Engel hilft einer Frau, die des neuen Lichts ungewohnt die Augen mit der Hand schützt, aus der Erde empor [20]).

Das Ganze ist weniger das Bekenntnis einer eigenartigen Künstlernatur, als das Zeugnis für eine fertige, mit Virtuosität und Geschmack ausgeübte Technik. Das zeigt neben der klugen Anordnung des Ganzen die Einzelausführung. Die in kräftigem Relief vorspringenden Figuren haften kaum noch an der Bildfläche und nähern sich bisweilen der Rund-

[20]) Die ganze Darstellung ist typisch, hat aber doch auffallende Ähnlichkeit mit einem Epitaphbilde des westfälischen Bildhauers Johann Beldensnyder in Osnabrück vom Jahre 1561. Vgl. darüber Born: Die Beldensnyder. 1905, S. 53, Taf. 14.

plastik. Sie sind durchweg — mit Ausnahme des schlanken Kruzifixus — von kräftigem, untersetztem Körperbau und haben große Hände und Füße. Ihre Haltung ist fest und sicher, manchmal ein wenig steif und des Wechsels entbehrend; Standbein und Spielbein gleichförmig wiederholt, stets en face-Ansicht. Das Haar ist gewandt, aber schematisch behandelt. Die Gesichter sind in viele Falten gelegt, aber gleichwohl leer im Ausdruck; besonders blöde glotzend der Blick bei dem Auferstandenen. Vortrefflich, fast raffiniert ist dagegen die Ausarbeitung der überaus kräftigen, schon an Rubens erinnernden Muskulatur, besonders prachtvoll bei Adam und dem Auferstandenen, sorgfältig aber auch bei den kleinen und plumpen Figuren des jüngsten Gerichts. Der Gegensatz des männlichen und weiblichen Körpers bei Adam und Eva und dem Karyatidenpaar ist glücklich betont; an letzterem ist außerordentlich fein durchgearbeitet die Muskulatur und das Geäder der Arme und Hände.

So verdient dieses Denkmal nicht nur wegen seiner ikonographischen Einzigartigkeit Interesse, sondern auch um seiner künstlerischen Qualitäten willen einige Beachtung.

V. Entferntere Ausstrahlungen und Abkürzungen.

Die eminent dogmatische Bedeutung des Cranachschen Themas »Gesetz und Gnade« erklärt seine außerordentliche Beliebtheit und Verbreitung über alle protestantischen Gebiete Deutschlands, ja über Deutschlands Grenzen hinaus. Es ist aber ohne weiteres einleuchtend, daß die Weitschweifigkeit und der Gruppenreichtum der Komposition auf die Nachahmung vielfach hemmend wirken mußte. Ohne weiteres verständlich war diese Interpretation der protestantischen Rechtfertigungslehre auch nicht. Wir können es daher verstehen, daß man sich um eine knappere Zusammenfassung ihrer Hauptgedanken bemühte. Diese Hauptgedanken liegen in dem Gegensatz von Gesetz und Gnade, von Sünde und Erlösung einbeschlossen, und zu ihrer Verdeutlichung konnten die korrespondierenden Gruppen von Sündenfall und Kreuz, von Moses als dem Vertreter des alten Bundes und Johannes als dem Einleiter des neuen als hinreichend erscheinen [21]). Die persönliche Stimmung des Betrachtenden aber fand einen dramatischen Ausdruck in dem um Erlösung flehenden, auf der Scheide

[21]) Auf die knappste Formulierung gebracht ist der Gegensatz z. B. auf einer im Museum der Stadt Bielefeld befindlichen Türfüllung aus dem 16. Jahrh. (Bau- und Kunstd. Westfalens. Bielefeld, S. 25). In der Mitte der Baum der Erkenntnis, links Adam und Eva, rechts das Kruzifix. Noch kürzer auf dem oben erwähnten Beldensnyderschen Epitaph, das im Aufsatz die Sündenfallgruppe zeigt, Adam und Eva links und rechts vom Baume, und neben Adam im Boden das Schwert des Gerichts, auf der anderen Seite ein kniendes Lamm.



des alten und neuen Bundes stehenden Menschen. Diese packende Gruppe ist deshalb auch da beibehalten, wo man glaubte, der Nebengruppen, besonders der Darstellung des Todes, der Verkündigung an die Hirten, der Empfängnis, der Überwindung des Todes (die ja eigentlich schon in der Kreuzigung vollzogen ward) entbehren zu können.

Wiederum auf einem Epitaphbilde begegnet uns die erste abgekürzte Darstellung unsres Themas.

1. In der Schloßkirche zu Rheden, Amt Gronau, hängt das Epitaph eines 1572 verstorbenen Hinrich von Reden [22]). Den Mittelpunkt der Malerei bildet der Gekreuzigte, vor dem, wie so häufig auf Epitaphien, der Verstorbene nebst Familie kniend dargestellt ist. Im Hintergrund sind kleinere Figuren sichtbar, links Adam und Eva und Moses mit den Gesetzestafeln. Rechts der fast unbekleidete Sünder mit betend erhobenen Händen, den Johannes auf das Kreuz hinweist. Bei letzterem ein Spruchband mit seiner bekannten Predigt: Siehe das lamb usw. Daß dies Denkmal auf Cranach zurückgeht, wer weiß, durch welche Vermittlung, ergibt sich schon aus der Gruppe des Sünders und Johannes.

2. Wieder in Cranachs Heimat zurück führt uns ein Epitaphgemälde in der Johanniskirche zu Leipzig, das dem Hans Meyer, der Agathe und dem Wolf Perger im Jahre 1616 errichtet worden ist [23]). Als Maler ist Johann von der Perre vermerkt. Das mittlere Hauptgemälde zeigt in der Mitte den von Sündenschuld bedrückten Menschen stehend in der bekannten Haltung; er ist bis auf den Lendenschurz nackt und ein schöner Jüngling. Hinter ihm ragt der links trockene, rechts belaubte Baum empor. Links steht neben dem Menschen Moses, im rechten Arm die Gesetzestafeln haltend, auf die er mit der Linken hinzeigt. Rechts weist der Täufer mit der rechten Hand über seine linke Schulter nach dem Gekreuzigten, der oben in der rechten Ecke erscheint. Ihm gegenüber, ebenfalls klein im Hintergrunde, Adam und Eva. Also wiederum eine auf das Wesentliche sich beschränkende Abkürzung des Themas. Sie geht in der Darstellung des Moses auf den Königsberger Typus zurück, erinnert aber durch die einmalige Darstellung des Sünders auch an das Prager Bild. Über dem Menschen ist an den Baum ein Zettel geheftet mit der Inschrift: O ich elender Mensch usw. Die Härte des Gesetzes wird der Rechtfertigung gegenübergestellt in zwei Inschriften, die sich um das Bild herumziehen: Verflucht sey wer nicht alle wort dieses Gesetzes erfüllet, das er darnach thue. Deut. 27. und Speculum iustificationis. (Erinnert

---

[22]) Mitthoff: Kunstdenkmale und Altertümer Hannovers, 3, 216.

[23]) Bau- und Kunstd. d. Kgr. Sachsen, 17, 167, Fig. 113.

an das Cranachsche: Figur der Rechtfertigung.) Siehe das ist Gottes lamb das der Welt sunde tregt. Johan. 1.

3. Ebenfalls schon in das 17. Jahrhundert fällt eine Cranachsche Ausstrahlung, die wir in dem Altargemälde der Marienkirche zu Eilenburg[24]) in der Provinz Sachsen zu erkennen haben. Das Hauptbild zeigt den Gekreuzigten. Aus seiner Seitenwunde spritzt ein Blutstrahl auf einen betenden Mann herab; wie bei den Cranachschen Bildern des II. Typus. Links verweist Moses den Sünder auf die Gesetzestafeln, von der rechten Seite tritt Johannes der Täufer hinzu; vor ihm liegt das Lamm mit der Fahne. Er weist tröstend auf den Erlöser hin, indem er dessen Fuß berührt. Die übrigen Gruppen fehlen.

4. Cranachscher Einfluß läßt sich noch an einer leider verloren gegangenen Kanzel aus dem Münster in Hameln nachweisen[25]). Mitthoff teilt in den »Kunstdenkmalen und Altertümern im Hannoverschen« (B. 1—3 unter Hameln) eine der Sprengerschen Chronik von Hameln entnommene Beschreibung mit. »Die 1619 errichtete Kanzel zeigte Schnitzarbeit und feine Malerei.« In der Tür erblickte man Luther und Melanchthon abgebildet und im untersten Fache am Stamme des Baumes den sündigen Menschen zwischen Johannes d. T., der in der Linken ein Buch mit dem Lamm darauf hielt, und Moses mit den Tafeln. Die Abhängigkeit von Cranach, auch in den beigeschriebenen Bibelsprüchen, ist offenbar.

5. Vielleicht schon dem 18. Jahrhundert gehört eine Malerei der Kirche zu Unterrenthendorf in Sachsen-Altenburg an[26]). Es ist eine ganz minderwertige Anstreicherarbeit. Zu beiden Seiten des Baumes werden gegenübergestellt Sündenfall und Auferstandener (ohne Tod und Teufel), eherne Schlange und Kreuz. Zu Füßen des Baumes sitzt der betende Mensch, zwischen Moses und Johannes[27]).

6. Nicht überall liegt die Nachwirkung der dogmatischen Malerei Cranachs so klar zutage, wie an den besprochenen Denkmalen. Der barocke Hochaltar der protestantischen St. Walpurgiskirche zu Helmstedt vom Jahre 1679[28]) trägt ein größeres Gemälde, welches in einem Rahmen und auf demselben Hintergrund zwei Kreuze vereinigt, an deren einem

[24]) Kunstd. d. Prov. Sachsen, 16, 88.

[25]) Herr Generalmajor Köhler teilt mir freundlichst mit, daß über den Verbleib der Kanzel keinerlei Nachrichten vorliegen und erneute Nachforschungen erfolglos geblieben sind.

[26]) Bau- und Kunstd. Thüringens, II, 55.

[27]) Lehfeldts Deutung auf Versucher, Eva, Gottvater ist unglaublich.

[28]) Baudenkmäler Braunschweigs, 1, 76 mit Abbildung.



Christus, von den Seinen umgeben, an deren andrem die eherne Schlange hängt; darunter Moses mit dem Stab. Zur Linken und Rechten dieses Bildes stehen in säulenumrahmten Nischen als Rundplastiken Moses, auf die Gesetzestafeln weisend und Johannes d. T. mit dem Lamm. Hier haben wir die pendantartige Gegenüberstellung der beiden Kreuze in derselben Weise, wie bei Cranach und vor allem seinen Nachahmern. Wie bei Cranach erscheint außerdem auf der Seite des alten Bundes Moses, auf der des neuen Johannes. Diese beiden Figuren finden sich nun bekanntlich in derselben Weise angebracht bei einer überaus großen Anzahl von Altar- und Kanzelbauten der Barockzeit in Mittel- und Norddeutschland, besonders in Thüringen [29]. Alle diese Gegenüberstellungen von Moses und Johannes auf Cranach zurückführen zu wollen, scheint gewagt, so viel aber ist gewiß, daß das In-Mode-kommen derselben durch den Einfluß der Cranachschen Bilder stark gefördert wurde.

Wir sahen auf den meisten Cranachschen Kompositionen die eherne Schlange, im Grunde genommen widersinnig, auf die rechte Seite der Tafel, in unmittelbarer Nähe des Kreuzes, gebracht. Diese Nebeneinanderstellung des Kreuzes und seines Symbols wird seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts so häufig, daß man notgedrungen nach dem Vorbild fragt. Dieses erblicke ich in Cranachs Kompositionen. Die Denkmäler sind zahlreich, aber ausschließlich auf evangelische Kirchen beschränkt, und zwar vornehmlich in den Gegenden, deren starke Beeinflussung durch Cranach ohnehin feststeht. Ich nenne einige, leicht zu vermehrende Beispiele von Epitaphien.

Brieg. 1559 [30]): Christus am Kreuz, kleiner im Hintergrunde — also ganz wie bei Cranachs Bildern des Königsberger und Weimarer Typus — die eherne Schlange.

Goldberg. 1566 [31]). Dem vorigen sehr ähnlich.

Essen in Hannover. 1614. Relief [32]). Zeigt wiederum die eherne Schlange mit dem Kreuze vereinigt und in den Hintergrund gerückt.

Jena. Kollegiatkirche. 1634 [33]). Ebenfalls Kreuz und Schlangenerhöhung in einem Rahmen. Zu beiden Seiten Moses und Johannes als Rundfiguren.

---

29) Allein aus Thüringen nenne ich die Kanzeln der Kirchen zu Leutenthal, Krautheim, Großneuhausen, Buttstädt, Wickenstedt, Langenschade, Burgau, alle aus dem 18. Jahrh.

30) Lutsch: Kunstdenkmäler d. Prov. Schlesien, 2, 314.

31) Lutsch, 3, 297.

32) Mitthoff: Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen, 6, 43.

33) Bau- und Kunstd. Thüringens, 1, 107.

Überhaupt wird die symbolische Gegenüberstellung des Gekreuzigten und der ehernen Schlange — auf besonderen Tafeln —, die in der altchristlichen Kunst gar nicht, in der Frühkunst des 12. bis 14. Jahrhunderts ziemlich häufig vorkommt, darnach aber fast gänzlich verschwindet, von der Mitte des 16. Jahrhunderts an auf Denkmälern protestantischer Kunst geradezu modern. Daß dazu die zahlreichen Vorbilder Cranachs und seiner Schule in hohem Maße mitgewirkt haben, wenn sie nicht überhaupt die entscheidende Anregung gaben, ist nicht zu bezweifeln.

Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte.

Von Robert Hedicke.

I.

Zur Periodenbildung in der Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit.

Man pflegt in der Geschichte der niederländischen Kunst das 14. und 15. Jahrhundert als Spätgotik, das 16. Jahrhundert als Renaissance zu periodisieren. So klassifizieren die wichtigsten zusammenfassenden Darstellungen der Architektur und Skulptur, wie Schayes, Schoy, Jean Rousseau, Marchal. In der Malerei läßt man die Renaissance meist mit den Eycks beginnen.

Wer auf Grundlage der heutigen Denkmalskenntnis und Kritik an eine feinere Periodisierung der niederländischen Kunst herantritt, erkennt bald das Unbefriedigende, sogar Unmögliche dieser Einteilung.

Mag der Hegelsche Entwicklungsgedanke: „Jeder Stil lebt sich in drei Phasen aus, Frühzeit, Reifezeit, Spätzeit" für seine Zeit ein fruchtbarer und führender gewesen sein, heute hat vertiefte und erweiterte Denkmalskenntnis gelehrt, daß dieser Gedanke unhaltbar ist. Neue Erkenntnis zeigt uns, daß vielmehr die großen Kunststile, wenn sie zur Reife gelangt sind, schnell in ihrem innern Kern absterben, daß neue Gedanken die alten Formen noch eine Zeitlang forttragen und zersetzen, bis neue Formen auch diese verdrängen. So folgt auf den reifromanischen Stil im Heimatlande Frankreich die Frühgotik und die kurze Periode der Reifgotik. Was man heute Spätgotik nennt, zeigt viele, der Gotik konträre neue Gedanken in den altgewohnten Formen: eine neue Kunst in altgotischem Gewande. Die Bezeichnung Spätgotik hindert die Erkenntnis ihres Wesens. Deutschland springt vom reifromanischen Stil direkt zur klassischen Gotik Frankreichs über und verläßt sie bald wieder, um neue zeitgemäße Gedanken des 14. und 15. Jahrhunderts in den altgotischen Formen auszudrücken. Auch hier ist die Bezeichnung Spätgotik — wenn man darunter Verfall der Gotik versteht — der Erkenntnis hinderlich. Der italienische Renaissancestil geht von der kurzen klassischen Höhe in Rom direkt zu einer neuen

Kunst in Hochrenaissanceformen über: zum Barock. Die Bezeichnung Spätrenaissance ist meist nichtssagend. In Oberitalien ist sie verspätete Hochrenaissance.

Wie soll man diese neu erkannten Phänomene fassen? Soll man das Neue, das neben der Breitbewegung der Gotik auftritt, als gotisches Barock neben Spätgotik bezeichnen? Es mehren sich die Stimmen, die dies verlangen. Darnach soll Barock eine seit der hellenistischen Zeit ruhende, jetzt wieder hervortretende Grundströmung der Kunst sein, welche die germanischen Völker besonders in sich tragen und welche mit Michelangelo auch auf Italien übergreift. Sie tritt in der Zeit der sog. Spätgotik wieder hervor, wird im Norden durch den Einfluß der italienischen Hochrenaissance kurze Zeit zurückgedrängt, um dann endgültig beherrschend sich auszubreiten. Eine Definition des Barock ist schwierig, wohl unmöglich wegen der Verschiedenheit der Phänomene, aber unbedingt notwendig. Barock ist Freiheit, Willkür bis zur Sinnlosigkeit der Formen, um eine gewollte Idee auszudrücken, eine gewollte Wirkung zu erzielen. Barock ist unabhängig von einem bestimmten Stil, ist kein Stil, sondern eine Geistesverfassung, kann die Formen verschiedener Stile übernehmen [1]).

Soviel über die sog. Spätgotik und die sog. Spätrenaissance und ihr Verhältnis zum Barock. Was die Bezeichnung R e n a i s s a n c e anlangt, so haben wir an anderem Orte ausgeführt, daß dieser Stilbegriff nur für Italien gilt, daß im Norden nur italienische Einflußerscheinungen als Renaissance vorliegen, wenn man überhaupt etwas Faßbares unter Renaissance verstehen will [2]).

Wir lassen unerörtert, wie die Periodisierung der Übergangszeit vom Mittelalter zur Neuzeit in Deutschland und Frankreich [3]) vorzunehmen wäre, und wenden uns nach diesen Präliminarien den N i e d e r l a n d e n zu. Wir betrachten zunächst gesondert die Periodenbildung in der Architektur, Malerei, Skulptur und Dekoration.

In der A r c h i t e k t u r wird die Gotik spät von Frankreich übernommen und hat vom 14. Jahrhundert an die Tendenz, frei zu schalten. Strenge, oppositionelle und barocke Richtungen entstehen nebeneinander. Die Aufnahme der Säule, die asymmetrisch gruppierende Kompositionsweise, Netz- und Sterngewölbe, Hallenbau, asymmetrische Innendekoration

[1]) Dehio, Jb. preuß. KS. 1909 über Backofen.

[2]) Um nicht mißverstanden zu werden, fügen wir hinzu, daß wir vorläufig die Bezeichnungen »Spätgotik« und »Renaissance im Norden« nicht abschaffen wollen, sondern nur mit neuem Sinn erfüllt und enger begrenzt sehen möchten.

[3]) In Frankreich bleibt die Gotik strenger, es ist wenig barocke Neigung und strengere Renaissancebildung im Anschluß an Italien zu bemerken. Deutschland zeigt Verwandtschaft mit den niederländischen Phasen, zeitweise Beeinflussung durch die Niederlande, neben selbständigen Richtungen.



u. a. lösen einerseits den Organismus auf, bedeuten andererseits neues Leben, neue Baugedanken, neuen Reichtum. Dieser Zustand dauert bis etwa 1540. Anfang des 16. Jahrhunderts beginnen die italienischen Einflußerscheinungen, die um 1550 gesiegt haben als alter Geist in neuer Form. Der daraus entstehende neue Geist ist zuerst streng und wird bald barock. Wir würden also der herrschenden Einteilung folgen und die gotische Periode mit einer »Periode der sog. Spätgotik und des gotischen Barocks« schließen (14. und 15. Jahrhundert), das 16. Jahrhundert »Periode der Renaissance oder des italienischen Einflusses« nennen und die fortlebenden spätgotischen und barocken Richtungen unter dieser Bezeichnung mit einbegreifen.

In der Malerei wäre das Mittelalter ohne Rücksicht auf Romanisch und Gotisch in früh-, reif- und spätmittelalterlichen Perioden etwa bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts zu behandeln, dann eine »Periode des Realismus« einzuschieben (15. Jahrhundert) und das 16. Jahrhundert als »Periode des italienischen Einflusses (Renaissance)« zu begreifen. Daß daneben eine vom italienischen Einfluß unabhängige, realistisch-indigene Richtung (Landschaft, Porträt, Bruegel usw.) fortläuft und die italianisierenden Richtungen vorwiegend barock sind, könnte in dieser Periodenbezeichnung ebensowenig zum Ausdruck kommen, wie die phantastische Richtung des H. Bosch in der realistischen Periode.

In der Plastik wäre entsprechend die »Periode des Realismus« mit Claus Sluter am Ende des 14. Jahrhunderts zu beginnen, die bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts (Schnitzaltar, Borman, Meister von Lombeek) dauert. Also hier wäre Höhepunkt am Beginn, Tiefstand in der Mitte, Durchschnittsindustrie am Ende. Die „Periode des italienischen Einflusses (Renaissance)« (16. Jahrhundert) deckt sich zuerst mit dem Realismus, diesen von 1540 an überwindend [4]).

Die Dekoration schließt sich in der gotischen Zeit der Architektur eng an und ist in der sog. »Spätgotik« streng, oppositionell und barock wie diese. In der »Periode des italienischen Einflusses (Renaissance)« (16. Jahrhundert) geht sie der Architektur voraus, wird zeitweise Führerin der Entwicklung, ist zuerst streng und barock, wie die Spätgotik (Altar von Hal, Blondeel, Bos, Floris), dann nur streng (Florisstil), bis das Barocke allmählich wieder siegt.

---

[4]) Ausdrücklich möchten wir die Periodenbezeichnung »style hispano-flamand« einiger belgischer Schriftsteller ablehnen. Es sind nur einige vereinzelte architektonische Erscheinungen spanischen Einflusses in Brügge, Antwerpen, Lüttich vorhanden, welche vielleicht auch bei näherer Betrachtung sich als bodenständig erweisen könnten. Was Marchal in diesem Abschnitt aneinanderreiht, zeigt nur, daß es keinen spanischen Stil in den Niederlanden gibt.

Fassen wir das Ergebnis für die Niederlande folgendermaßen zusammen:

	Architektur:	Malerei	Plastik	Dekoration
14. Jahrhundert	spätgotisch	spätmittelalterlich	spätmittelalterlich	spätgotisch
15. Jahrhundert	spätgotisch	realistisch	realistisch	spätgotisch
16. Jahrhundert	Italienischer Einfluß oder Renaissance: barocke und strenge Richtungen			
17. Jahrhundert	Barock : strenge und barocke Richtungen.			

Die Übergänge und Irregularitäten, die oben skizziert wurden, müssen dabei wohl beachtet werden, können aber — ohne Begriffsverwirrung hervorzurufen — in den grundlegenden Periodenbezeichnungen nicht zum Ausdruck kommen.

II.

Zwei Hauptrichtungen der Ornamentik des 16. Jahrhunderts.

Die niederländische Dekoration des 16. Jahrhunderts ist nur einmal bisher — in Grauls heute veralteter Jugendarbeit — Gegenstand eines Darstellungsversuches gewesen. Vielleicht darf ein vorläufiger Versuch, zwei ornamentale Richtungen zu fassen, auf das Interesse der Fachgenossen hoffen.

An den Anfang der Periode des italienischen Einflusses oder der Renaissance möchten wir zwei Erscheinungen stellen: den Stecher Meister S mit seinen vier Passionsumrahmungen und seiner Radierung mit den Totenköpfen und die Bilder des Lancelot Blondeel von Brügge. Beide verraten das Bestreben, barockes, gotisches Maß-Ast- und Rankenwerk in arabeskes, barockes Rankenwerk überzuführen.

Diese Versuche erweitern sich zu einer arabesken Richtung mit zwei Gruppen, einer nord- und einer südniederländischen. Die nordniederländische Gruppe wird geführt von Lukas van Leyden, der an die neuen Ornamentbildungen des Dürerkreises anknüpft, und sie bleibt im Banne des deutschen Ornaments. Den vortrefflichen feinen Meister G I und den Nachstecher Allaert Claes und einige Anonyme möchten wir hierhin stellen. Aus diesem Kreise zieht die plastische nordniederländische Dekoration ihre ersten Anregungen. Unabhängig hiervon ist eine von italienischen Einflüssen befruchtete Gruppe im Süden zu beobachten, welche im Altar von Hal und in den Audenarder Rathausschnitzereien ihre besten, stark italianisierenden Arbeiten liefert.

Inzwischen scheint sich Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre in Rom eine andere Gruppe niederländischer Meister getroffen zu haben, welche aus dem Studium der Loggien Rafaels und im Umgange mit den Stechern der Rafaelschule, besonders Agostino Veneziano und Enea Vico, Anregungen zu einer neuen, stark barocken Ornamentik schöpft. Vielleicht schwebte diesen Künstlern ein italianisierendes Ornament mit

ausgeprägtem, niederländisch-vlamischem Nationalcharakter vor. Es waren dies Cornelis Bos, Jacob Collyns und Cornelis Floris. Möglich — aber unwahrscheinlich — ist, daß auch Peter Coecke van Aelst damals Rom berührte. Wer von diesen Meistern zuerst die neuen Gedanken gefaßt habe, läßt sich mit Sicherheit nicht aussprechen. Vielleicht war es Cornelis Bos, der in Rom bis zu seinem Tode (1560) blieb, und von dem die frühesten Stiche dieser Richtung erhalten sind (1538, Kartuschenserie Anfang der vierziger Jahre (?), Hauptmasse 1546—1554). Collyns arbeitet seit 1543 für uns sichtbar in Utrecht und soll 1601 gestorben sein. C. Floris scheint um oder kurz vor 1546 nach Antwerpen zurückgekehrt zu sein und hier P. Coecke für diese Richtung gewonnen zu haben. Doch findet sich eine Umrahmung dieses Stils schon in Coeckes IV. Buche Serlios von 1542. Wäre dann Floris früher zurückgekehrt? Oder hätte Coecke schon früher die Anregung zu diesem Stiel erhalten, in Rom oder daheim durch Nachrichten oder Zeichnungen? Das bleibt vorläufig ungewiß. Doch kann man ihm nach einer Umrahmung nicht für Antwerpen die Führerrolle geben, da überdies seine übrigen — dazu, trotz Manders Begeisterung, nicht exakt beglaubigten — Leistungen erst um 1549 einsetzen, und er 1550 stirbt. So werden wir vorläufig Coecke als von dem heimkehrenden C. Floris inspiriert annehmen müssen. Das Neue dieser Gruppe ist nun die barocke Grotteske, welche die Grotteske des Rafaelkreises, besonders Venezianos, ins Vlamische übertreibt. Daran schließt sich eine Fortentwicklung des Rollwerks, der Rollwerkkartusche und der Maske in phantastischem, extremem, barockem Geiste in Anknüpfung an gewisse gotische Barockerscheinungen. Bos scheint der Anreger, Floris der Hauptträger, Coecke der Mitkämpfer zu sein. Collyns etabliert eine Filiale in Utrecht. Bos entwickelt den Stil in einem reichen Stichwerk von Kartuschen, Grottesken, Trophäen, Hermen. Floris' Werke von 1546—1550 sind Initialen, Gefäße, Grottesken, Grabmäler, Masken. In der plastischen Praxis benutzt er seine gestochenen Vorlagen selten und wird seit 1549 streng italianisierend. Coecke wendet den Stil beim Privathaus an. Collyns überträgt ihn in die plastische Praxis in Kamin, Grabmal, Gestühl, vielleicht auch aufs Privathaus. Seine Grotteske ist maßvoller und mit Arabeske vermischt. Er ist, wie der spätere Floris, auf das Allgemeingültige, Klassische gerichtet, hat jedoch mehr Charakter als der Antwerpener Meister. Neben Terwens Gestühlsdekoration von Dordrecht wird sein Ornament, gemäßigt, das führende in Holland. Eine Aufnahme dieses Stils im Großen tritt nur in der Rollwerkkartusche ein, wo Battini, Jacob Floris und Hans Vredeman de Vries, der uns immer mehr in seinen Anfängen als Florisschüler sich erwiesen hat, mit einer Tätigkeit einsetzen, die weithin im Buchdruck Verbreitung findet. Vredeman ist noch eine Zeitlang Träger der grottesken Ornamentrichtung, die mit



ihm verschwindet. Für Antwerpen ist das Beispiel des Cornelis Floris bestimmend, der seit 1549 entschieden in einer ausgedehnten Praxis in Plastik und Architektur zu einer strengen und maßvollen, italianisierenden Ornamentik übergeht und in den südlichen Niederlanden die strenge Richtung zum Siege führt. Alles übrige schließt sich diesen Führern an. Die Kriege unterbrechen im Süden die Entwicklung, im Norden gelangt im letzten Viertel des Jahrhunderts unter dem Einfluß Vredemans eine schwerere, nüchterne, derbere, streng antikisierende Ornamentrichtung zur Annahme.

Die beiden Hauptrichtungen der Ornamentik, die wir hier skizzieren wollten, möchten wir die arabeske und die grotteske Richtung nennen. Beide sind barocke Strömungen. Die erste wird getragen von Blondeel, Lukas van Leyden und seiner Umgebung und einigen plastischen Schulen. Sie ist bodenständig oder von Deutschland beeinflußt und lebt bis etwa 1540. In Holland bleibt die Arabeske bis gegen Ende des Jahrhunderts in der Holzschnitzkunst dauernd in Übung. Die zweite Richtung geht von Rom aus, wird geführt von Bos, Floris, Collyns und hat ihre Blütezeit ungefähr von 1546—1556. In der Folgezeit erringt die strenge Richtung des Floris (1549—1575) den Sieg. In Holland gewinnt von den sechziger Jahren an allmählich diejenige des Vredeman die Führung. Jene schafft ein streng italianisierendes, heiter-graziöses Ornament, diese ein streng antikisierendes, däftig-nüchternes Ornament. Beide sind strenge Renaissancerichtungen, während die arabeske und grotteske Richtung barocke Strömungen waren. In der Person des Floris vereinigen sich die arabeske, die grotteske und die strenge Richtung. Er ist zuerst barocker Ornamentist, dann Renaissancemeister.

III.

Der holländische Barockturm und seine Vorbilder.

Man hat bisher angenommen, daß der holländische Barockturm, wie er in Leyden, Amsterdam und Haarlem, auf vielen Rathäusern, wie Bolsward, Franeker usw., zu sehen ist, im wesentlichen eine bodenständige Schöpfung sei und etwa von Hendrik de Keyzer oder Lieven de Key herrühre. Daß hier nur reichere Ausbildung vorhandener Elemente vorliegt, lehrt ein Blick in die südniederländische sog. Spätgotik und frühe Renaissance, wo alle Elemente der Komposition vorhanden sind, wenn auch in unausgebildeter Form und in gotischer Gestalt.

Die wichtigsten Elemente sind folgende: der Übergang vom viereckigen zum achteckigen Turm, die Balustradengalerie mehrfach wiederholt, mit und ohne Obelisken auf den Ecken, auf Konsolen ruhend oder direkt übergeleitet, ferner die offene Laterne meist mehrfach verwendet, konkave, konvexe oder konkav-konvexe Überleitungen auf polygonalem Grundriß, der zwiebel- oder rettigförmige Abschluß.



Der Übergang vom Viereck zum Achteck findet sich z. B. in den Rathaustürmen von Brüssel und Audenarde. Die Balustradengalerie mit Maßwerkfüllung ist dem gotischen Turm, Kirchturm und Stadtturm, vertraut. Die Vorkragung erfolgt meist auf profilierter Leiste. Auf Ecken und Zwischenpfeilern stehen gotische Fialen, welche dem späteren Obelisken recht ähnlich sehen. Die offene Laterne, auch mehrfach übereinander, die Überleitungen, die polygonale Bedachung, sogar die Zwiebelbildung findet sich.

Lassen wir einige Türme an uns vorüberziehen. Der Turm von Brüssel (1448 von Jean van Ruysbroeck nach Ysendyck 1e série H 9) zeigt den Übergang vom Viereck ins Achteck, die vorgekragte Balustrade dreimal, die Fialen auf den Eckpfeilern und drei offene Geschosse. Löwens (von Mathieu de Layens, Grundstein 1447—Ys. H 11) sechs kleine Türme sind ganz achteckig, haben drei stark vorgekragte Maßwerkbalustraden und zwei offene Geschosse. Am wichtigsten ist Audenarde (1525—1530 von Jean van Pede—Ys. H 10). Dort findet sich der Übergang vom Viereck zum Achteck, dreimal wiederholte Maßwerkbalustrade mit Fialen [5]), zwei offene Geschosse und — zwiebelförmiger, polygonaler Abschluß, durchbrochen, mit Rippenbildung. Füllt man diese Rippen aus, so erhält man die spätere Form [6]). Die Zwiebel ist also als barocke Form der Spätgotik entstanden. Das Konkave, Konvexe und Konkav-Konvexe ist aus spätgotisch-barocken Maßwerkformen abgeleitet und von der Dekoration auf die Architekturform übertragen.

Diese Zwiebelform, polygonal und ausgefüllt, findet sich im Vierungsturm der Kathedrale von Antwerpen (Ys. Ie série T 31, Hauptturm vollendet 1518 — Stich des Verlags Plantin bei Guicciardini), wo auch die Überleitungen sich auszubilden beginnen. Ganz deutlich ist diese Entwicklung im Börsenturm von Antwerpen zum Abschluß gelangt (nach Schayes IV 59 erbaut 1531 — Stich des Verlags Plantin bei Guicciardini). Der Turm zeigt die rohesten Formen. Aus der Hausfassade wächst ein Achteck, geht in ein Rund über, wird konkav-konvex polygonal bedacht und erhält eine offene, auf einer Art Säulen ruhende Laterne, die in derselben Weise gedeckt ist. Die Zwiebel darüber ist gleichsam eingeschnürt und besteht aus einem runden polygonalen Unterteil — etwa wie ein Granatapfel — und einer rettigartigen Spitze. Ein kleinerer Turm daselbst hat ein konvexes Dach erhalten. Hier in Antwerpen scheint die Geburtsstätte des neuen Typus zu liegen. Aus dem gotischen Barockturm wird der

[5]) Der Turm von Veere (Keldermans 1474 — Ys. H 7) hat fast schon Obelisken, doch scheinen sie wohl später oder restauriert zu sein.

[6]) Konvexität und Laterne in Brügge, Justizpalast 1523 — Ys. 1e série T 29.

Renaissance-Barockturm, und der Börsenturm ist das erste Werk, in welchem der Übergang vollzogen ist[6a]).

An diesen Börsenturm und die Vorgänger der Spätgotik knüpft Cornelis Floris an in seinem Turm des Hanseatenhauses (1564—1568 — Stich bei Guicciardini). Ein einfacher viereckiger Turm erhebt sich über der Mitte des Hauptbaus. Ganz unitalienisch-barock, aber malerisch wirkungsvoll ist eine Ordnung auf Sockel frei herumgelegt mit Sockel- und Krönungsbalustrade. So sind zwei Turmbalustraden erzielt, aber die Idee, den Turm in der Mitte zu verdicken, wirkt barock. Eine viereckige Verjüngung besteht aus einer Ordnung, die aber noch nicht durchbrochen ist. Das Dach ist konkav-konvex quadratisch gedeckt mit Luken, zwei Zwiebeln sind übereinander gestellt, fast kürbisförmig, mit Zwischenstegen und recht ungeschickt, Drechslerarbeit ähnlich. Die Obelisken findet man am Antwerpener Rathaus[7]).

Dem Hanseatenturm schließt sich derjenige der Londoner Börse an (erbaut von Thomas Gresham 1566—1569 nach zwei Stichen des Brüsseler Kupferstichkabinetts), welche auf den Typus der Antwerpener Börse den Stil des Cornelis Floris anwendet. Der viereckige Turm erhält zwei vorkragende Balustraden ohne verbindende Ordnung, die Verjüngung Ordnung und Nische, das Dach konvex-konkav-konvexe Form auf quadratischem Grundriß. Die beiden Zwiebeln von Rettigform werden durch ein Flachpolster getrennt.

Der Turm der Amsterdamer Börse (Stich Visscher von 1612 im Brüsseler Kupferstichkabinett) verrät mit Balustrade, Obelisken und Zwiebel seine Antwerpener Abkunft. Auch das Innensystem der Börse knüpft an Floris an.

Der Haager Rathausturm (1565 — Ys. 1e série H 5) leitet mit Balustrade, zwei offenen, konkav gedeckten Laternen und durchbrochener Zwiebel zu der bekannten holländischen Gruppe[8]) über, von der wir ausgingen.

Wir sehen also hier eine geschlossene und direkte Turmentwicklung vor uns, die sich um den Wechsel der Formen nur wenig kümmert und leicht von den gotischen zu italianisierenden Details übergeht: eine Barockentwicklung: Freiheit und Willkür bei Durchführung eines bestimmten Gedankens in verschiedenen Stilformen.

6a) Vgl. Denkmalpflege 1909 über die Waghemakere.

7) Obeliskenverwendung am Turm in der italienischen Renaissance z. B. bei Madonna di San Biagio bei Montepulciano von A. da Sangallo d. Ä.

8) Vgl. die Türme bei Ysendyck u. Ewerbeck oder bei Dehio, Kunstgesch. in Bildern IV S. 64 f.



Man hat schon die Beobachtung gemacht, aber bisher nicht erklären können, daß etwa zur gleichen Zeit in Schlesien ein sehr verwandter Typus des Barockturmes im Anschluß an spätgotische Gebäude auftaucht. Schlesien muß damals Beziehungen zu den Niederlanden gehabt haben — die wir heute noch nicht kennen, aber vielleicht einmal erkennen werden —, da auch das kleine Florisepitaph in Schlesien in sehr verwandter Gestalt auftritt (z. B. Breslau, Barbarakirche).

Falls also diese Erklärungs- und Verknüpfungsversuche sich als richtig bewähren sollten, so wäre der holländische Barockturm aus dem südniederländischen, spätgotischen Turm hervorgegangen und hätte in Antwerpen seine Formelemente erhalten, die sich nach England, Holland und Schlesien etwa gleichzeitig weiter verbreiten. Für die Geschichte der Typenbildung und Typenverbreitung, zugleich für die Art, wie Spätgotik und Renaissance, wie 15. und 16. Jahrhundert sich im Barock verknüpfen, endlich wie Barock entsteht und was er ist: dürfte diese Turmentwicklung ein lehrreicher Beitrag sein[9]).

---

9) Soeben kommt Dammann, Der Ursprung des Haubenturms: Ztschr. f. Gesch. der Arch. II 1909 S. 179 zu meiner Kenntnis. — Vgl. die Türme bei Mertens en Torffs, Geschiedenis van Antwerpen IV 122 (Ansicht von 1556) und IV 495 (Huis van Aken).

Ein mittelalterlicher Kanon des menschlichen Körpers.

Unter den mannigfaltigen Fragmenten mittelalterlicher Gelehrsamkeit, die sich in den Werken der hl. Hildegard von Bingen finden, sind die Spuren eines Kanons des menschlichen Körpers bis jetzt gänzlich übersehen worden. Sie sind uns in dem Buche »von den göttlichen Werken« (Liber divinorum operum simplicis hominis, Migne, Patrologia latina, t. 197 col. 741 ff.) aufbewahrt, das man wohl eine mystische Kosmologie nennen könnte. Das Weltall (der Makrokosmus), der menschliche Körper (der Mikrokosmus) und das Leben und Weben der Menschenseele werden hier in Parallele gesetzt und als die harmonische Verwirklichung e i n e r großen Schöpfungsidee aufgefaßt. Diese Anschauung führt dazu, Mikrokosmus und Makrokosmus zuweilen in die engste Beziehung zu bringen und gibt der geistreichen Verfasserin auch Gelegenheit, von den Normalmaßen des menschlichen Körpers zu sprechen. Hier soll nur auf die interessanten natur- und kunstwissenschaftlichen Lehrsätze aufmerksam gemacht werden. Zum Studium des Problems wird man sich an den bei Migne gebotenen lateinischen Text wenden müssen.

Der Begründer der Beuroner Kunstschule, P. Desiderius Lenz O. S. B., der nach selbständigen Messungen und Berechnungen einen Kanon aufgestellt hat, war so gütig, sich auf meine Bitte hin über die Angaben der rheinischen Seherin zu äußern. Bei denjenigen Maßen, die mit seinen Ergebnissen übereinstimmen, werde ich das besonders bemerken.

Auf folgende Stellen bei Migne a. a. O. sei vor allem hingewiesen:

Col. 815. XVII. »Am Kopfe des Menschen sind die drei obern Elemente angedeutet, nämlich von der Höhe des S c h e i t e l s bis zur S t i r n das leuchtende Feuer mit dem darunter liegenden schwarzen Feuer. Von der S t i r n bis zur N a s e n s p i t z e der reine Äther und von der N a s e bis zur K e h l e der feuchte Äther. Und a l l e d i e s e T e i l e befinden sich in g l e i c h e m A b s t a n d e voneinander.

Col. 816. XVIII. »Die O b e r - und U n t e r l i p p e . . . . am Munde des Menschen haben gleiches Maß. Ebenso ist das Maß von einem O h r e des Menschen zum andern O h r e — rückwärts um die



Kopfrundung gemessen — und von den Ohrlöchern bis zu den Schultern, sowie von den Schultern bis zum Ende der Kehle das gleiche.«

Col. 819. XXII. »Von der obersten Höhe der Hirnschale (vasis cerebri) bis zur untersten Linie der Stirne des Menschen ergeben sich sieben Stellen, die gleichmäßig voneinander entfernt sind, durch welche die sieben Planeten, die am Firmamente in gleichem Abstande voneinander stehen, angedeutet werden.«

Col. 831. XXXIII. »Wie kein sichtbares Ding ohne Namen (d. h. wohl ohne sein eigenes Wesen, das durch den Namen ausgedrückt wird) ist, so auch keines ohne (sein bestimmtes) Maß. So haben auch die beiden Augen des Menschen das gleiche Maß und die Augenhöhlen (speculativa vasa) sind in ihren Kreisen gleich.«

Col. 843. LIII. »Vom Scheitel des menschlichen Hauptes bis zum Ende der Kehle (d. h. wohl bis zur Halsgrube), vom Ende der Kehle bis zum Nabel, vom Nabel bis zum Orte der Ausscheidung ergibt sich das gleiche Maß.« Mit Ausschluß der letzten Angabe stimmen diese Maßverhältnisse mit dem Beuroner Kanon überein.

Col. 844. LV. »Aber auch von beiden Schultern bis zu beiden Ellenbogen und von beiden Ellenbogen bis zur äußersten Spitze des Mittelfingers ergibt sich das gleiche Maß.« Diese Maße decken sich ebenfalls mit denen des Beuroner Kanon.

»Die Hand wiederum hat von ihrem Gelenke an bis zur äußersten Spitze des Mittelfingers dasselbe Maß, das vom Knöchel bis zum Ende der großen Zehe besteht.

Col. 845. LVI. »Das Maß von einem Oberschenkel zum andern hinüber beträgt ebensoviel, als vom Nabel bis zur Stelle der Ausleerung.« Die gleichen Proportionen weist der Beuroner Kanon auf.

Col. 869. XCII. »Von den Knien bis zum Knöchel besteht dasselbe Maß, wie vom Orte der Ausscheidung oder vom Oberschenkel bis zum Knie.« Auch diese Verhältnisse stehen mit dem Kanon des P. Lenz im Einklang.

Die Bestimmung der Herkunft dieses von der hl. Hildegard überlieferten Kanonfragmentes und dessen Wertung muß ich — selbst unkundig auf diesem Gebiete — Kennern der Geschichte des Kanons überlassen.

P. *Ildefons Herwegen.* O. S. B.

Literaturbericht.

Malerei.

Andreas Aubert. Die malerische Dekoration der San-Francesco-Kirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabuefrage. Mit 80 Abbildungen in Lichtdruck auf 69 Tafeln. Aus dem Norwegischen übersetzt von Cläre Greverus Mjöen. Kunstgeschichtliche Monographien VI. Leipzig 1907. Karl W. Hiersemann.

Adolfo Venturi. La Basilica di Assisi. Illustrazione storico-artistica con 30 zincotipie tratte da disegni di Gino Venanzi e con 6 fototipie e 4 fotoincisioni. Roma. Casa editrice de »L'Arte« 1908.

Gibt es überhaupt eine »Cimabuefrage«? die einer Lösung harrte; aus der ungeahnter Gewinn für die wissenschaftliche Erkenntnis entspränge; für die demnach jeder, und sei es der kleinste Beitrag, auf Dank und Anerkennung zu rechnen hätte? Und worin besteht dieses Cimabueproblem? Wird etwa die Existenz dieses Malers überhaupt bestritten? Oder können sich moderne Kunstkritiker nur nicht über Quantität und Qualität sowie über die Genesis seines Oeuvre einigen? Solche Fragen stiegen mir auf, als ich den Titel des Buches von A. Aubert las. Und eine gewisse Enttäuschung stellte sich dann ein, als ich an Stelle einer umfassenden Erörterung der Quellen seines Lebens und seiner Kunst, an Stelle eines methodischen Aufbaues seines künstlerischen Schaffens oder wenigstens des Versuches zu einem solchen, nur eine Studie in Buchform über den ältesten Bildschmuck und die älteste Dekoration der beiden Kirchen von San Francesco di Assisi mit der Zuspitzung auf Cimabue und seinen wirklichen oder vermeintlichen Anteil an diesen Fresken fand. Nun kann sich gewiß ein jeder Autor das Thema, über welches er arbeiten will, nicht nur nicht wählen, sondern auch bestimmen, innerhalb welcher Grenzen er es behandeln will. Ich gestehe Aubert unbedingt die Befugnis zu, den Bildschmuck in Assisi aus der Gesamtentwicklung der italienischen Malerei des Ducento und aus ihm wieder Cimabues Tätigkeit herauszuheben und kritisch zu zergliedern; nur muß alsdann verlangt werden, zumal wenn es sich nicht um gelegentliche Aufsätze in Zeitschriften handelt, sondern um ein Buch, also um ein größeres



planmäßig angelegtes Ganzes, daß das einmal gewählte Thema aus seinen speziellen Voraussetzungen heraus, genetisch klar, erschöpfend und überzeugend, in übersichtlicher Weise und vor allem in logischem Aufbau entwickelt werde. In dieser Beziehung weist aber das Buch sowohl prinzipielle wie relative Mängel auf.

Als Cimabue in Assisi malte, hatte er bereits eine Entwicklung hinter sich. Die Fresken in Assisi waren nicht sein erstes Werk. Geht nun Aubert den Spuren dieses Meisters in Assisi nach, — und, um dies gleich zu sagen, er hat dies mit Liebe und mit rührender Geduld getan —, so bedurfte es einmal vorher einer Darlegung seines speziellen Entwicklungsganges bis zu diesem Zeitpunkte, unter kritischer Analyse der Quellen (zu denen ich die Werke in erster Linie rechne), über sein Leben und Tun; und sodann einer Untersuchung der Baugeschichte dieses ehrwürdigen Monumentes, in welches sich Cimabues Malerei einfügt, vor allem einer möglichst gesicherten Chronologie, die nicht nur für San Francesco, sondern in weiterer Folge für die Malerei des Ducento in Rom und Toskana unerläßliche Vorbedingung ist. Indem Aubert darauf verzichtet, indem er allein den malerischen Schmuck und nur den, nicht auch die übrige, vor allem die plastische Dekoration in Assisi, auf stilistische Unterschiede analysiert, aus ihm einen bestimmten, anscheinend auf eine Künstlerindividualität zurückgehenden Bestandteil heraushebt und seinen Verfasser, den »großen Unbekannten« (wie A. ihn nennt), schließlich mit Cimabue identifiziert, verfährt er einmal nicht methodisch, gibt weiter keine einwandsfreien Resultate und löst somit die Aufgabe nicht, die er sich gestellt, so scharfsinnig einzelne seiner Beobachtungen sein mögen, und so sehr speziell ich geneigt bin, mich seiner Führung anzuvertrauen.

Die Frage nach dem Wesen und Wert Cimabues und der Malerei seiner Zeit ist eng verknüpft mit der Quellenanalyse Vasaris, im speziellen Falle sowohl wie allgemein. Sie würde kaum bestehen, sie würde überhaupt nicht so viele heterogene Ansichten, ja einen derartigen Tiefstand negativer Kritik gezeitigt haben, wie er in dem Verdikte Langton Douglas' über Cimabue entgegentritt, der Wickhoff und J. P. Richter übertrumpfend, in der Neubearbeitung von Crowes und Cavalcaselles history of painting in Italy a 1903, I, 193 schreibt: »that to scientific criticism Cimabue as an artist is an unknown person«, — wenn man zeitiger begonnen hätte, die Tradition, wie sie vornehmlich von Vasari kodifiziert worden ist, mit Hilfe einer soliden historischen Methode in ihre gleichsam individuellen Bestandteile aufzulösen, das Echte und Begründete darin, den Kern von den Zusätzen und Fabeleien zu lösen, wenn man untersucht hätte, wie speziell Vasaris Vita Cimabues, die ja doch unsere einzige schriftliche Quelle über diesen Meister ist, zusammengekommen ist, und wenn dann erst mit der

so gewonnenen historischen Grundlage eine strenge, von persönlichen Velleitäten möglichst freie Formenanalyse verbunden worden wäre. In ersterer Beziehung versagt auch Auberts Werk. Quellenanalyse und historische Kritik fehlen so gut wie ganz. Verfasser ist nur zu sehr geneigt, auf diesem Felde allerlei, meist selbstgewählten, Autoritäten ohne Angabe der Gründe und meist mit einem: »ich glaube, meine« usw. zu folgen. Dagegen hat es in bezug auf die Formenanalyse — Aubert nennt das, nicht eben scharf und philosophisch distinguierend, bald »die künstlerische«, bald »die ästhetische Wertschätzung« — unleugbare Verdienste aufzuweisen.

Die Hauptschwäche dieses Buches liegt in seiner Zusammenhangslosigkeit; doppelt befremdlich bei einem Autor, der, wie Aubert, ständig »einer strengeren und methodischeren Untersuchung« das Wort redet und von der Heilskraft der, wie er meint, von ihm neu erfundenen »Methode der zwei parallelen Linien« wunders für Erfolge sich verspricht. Ja. Aubert hat wohl überhaupt noch nicht systematisch zu produzieren gelernt oder die Fähigkeit gewonnen, die einzelnen Ergebnisse seiner Forschungen und Beobachtungen zusammenzufassen und organisch zu entwickeln; äußerst bedauerlich bei seiner großen Begabung und seinem Fleiße. Durch diese Eigenschaft kommt leider sein Buch auch in eine bedenkliche Nähe von der modernen kunstgeschichtlichen Massenproduktion, die meist in unreifem Zustande, zum Schaden der Wissenschaft, auf den Markt geworfen wird, und gegen die vom Standpunkte des Universitätslehrers, so undankbar und unerfreulich diese Aufgabe sein mag, nachdrücklich protestiert werden muß. Gewiß, Aubert hat aufs eifrigste mit dem so spröden Stoffe gerungen. Wie Jakob um Rahel, hat er um Assisi jahrelang gedient, sich mit offensichtlicher »Liebe und Begeisterung« in die monumentale Dekoration von San Francesco vertieft, den Wechsel in der Auffassung wie Formensprache nach Ursache und Wirkung festzustellen und die Hände zu scheiden versucht; die Ergebnisse seiner Forschung, von denen er bereits einiges früher (a. 1899 in der Z. f. b. Kunst) veröffentlicht hat, geduldig immer von neuem geprüft, um möglichst Gesichertes zu bringen. Ich wünschte, ich könnte diese rühmenswerten Eigenschaften allein, so nachdrücklich wie möglich und ohne tadelnden Beisatz hervorheben; denn ich weiß wohl, jeder, auch noch so berechtigte Tadel hinterläßt ein bitteres Gefühl, namentlich da, wo ernste Arbeit vorliegt. Aber indem der Verfasser sich nicht zu einer straffen beweiskräftigen Darlegung entschließen konnte, hat er sich selbst teilweise um die Früchte und den Segen seiner Mühen gebracht. Man merkt auf Schritt und Tritt das Unvermittelte und Aneinandergeleimte seiner Ausführungen. Vielfach nimmt er die Resultate seiner Beweisführung vorweg, packt wichtige Dinge in Noten und Exkurse, eine Folge der zu engen Fassung seines Themas; und der Mangel an scharfer Formulierung der



jeweiligen zu beweisenden Probleme, an klarer Disponierung und Redigierung des Stoffes bewirkt ein beständiges Abspringen und Wiederanknüpfen, ein Hin- und Herwogen in den Darlegungen sowie zahllose Weitschweifigkeiten und Wiederholungen, die den Leser ermüden. Ich gestehe, selten soviel Mühe gehabt zu haben wie mit der Lektüre dieser 125 Druckseiten — nur soviel beträgt nämlich der Umfang der eigentlichen Untersuchung, die bei strafferer Zusammenfassung leicht noch auf die Hälfte hätte reduziert werden können; die noch folgenden 20 Seiten sind für Nachträge und Exkurse bestimmt. Schließlich legt man das Buch mit dem Gefühle aus der Hand, daß der Verfasser seinen Resultaten selbst nicht recht traut. »Es könnte auch anders sein.« Wenn z. B. die Madonna Trinità Cimabues (heute in der Accademia zu Florenz), wie er S. 103 gesteht, der Mittelpunkt seiner Untersuchungen seit »der ersten Stunde seiner Cimabuestudien« gewesen ist, »als ein Leitfaden durch das Labyrinth seiner Stilanalyse« — ja wahrlich, ein Labyrinth ist diese Stilanalyse! — so hätte er das Bild einmal genau nach Form und Inhalt besprechen, eingehender wenigstens, als es geschehen ist, und sodann zum Ausgangspunkt seines Thema probandum machen müssen. So hinkt es nach. Nun aber kommt Aubert mit San Francesco di Assisi nicht aus. Beständig muß er auf den Cimabue in Rom, Florenz und Pisa rekurrieren und Verwandtes heranziehen. Endlich, die stilkritischen Untersuchungen des Verfassers erscheinen doch nicht mit der Schärfe und Akribie durchgeführt, die man gerade von ihm, seinen Ausführungen im ersten Kapitel des Buches zufolge, erwarten sollte.

Aubert weist auf die Divergenz und Einseitigkeit in den Urteilen über Wesen und Wert von Kunstwerken und Meistern im Laufe der Zeiten hin. Er findet, daß der Stilkritik stets ein subjektives Element anhafte, ja anhaften müsse, und versteigt sich zu dem etwas dunklen Ausspruche, daß die »Kunstgeschichte als Wissenschaft von den künstlerischen Strömungen der Zeit abhängig sei, mehr vielleicht, als die meisten bemerken«. »Die Richtungen und Ideale, die die Kunst der Zeit leiten, prägen sich auch in ihrer Kunstforschung aus.« Ein falsches Axiom, dazu nicht logisch entwickelt und bis zu Ende gedacht! Verhüte der Himmel, daß in unserer Kunstwissenschaft sich auch noch die Sympathien und Antipathien sowie die Modetorheiten modernen Kunstbetriebes spreizen! Das traf vielleicht für die Zeit zu, da die Beschäftigung mit der Kunst vergangener Zeiten und Völker vornehmen Dilettanten vorbehalten zu sein schien, als es noch keine Kunstwissenschaft gab, die auf Universitäten gelehrt und betrieben wurde, als ihr Gebiet anderen Wissensdisziplinen gegenüber unabgegrenzt, ihre Methode und ihre Hilfsmittel unausgebildet waren. Wäre Auberts Ansicht richtig, welchen Tiefstand nähmen alsdann die moderne Kunstwissenschaft und die ihr verwandten Disziplinen ein! Ich hätte doch gewünscht, daß

Aubert einmal den Beweis für die Richtigkeit seiner Behauptung unter spezieller Applikation auf Cimabue und San Francesco di Assisi erbracht hätte. Was haben denn der Idealismus, Naturalismus oder Verismus, die Neoromantik oder ihr Gegenteil, der Warenhausstil, der sich auch in der modernen Malerei und Plastik breit zu machen beginnt, die Vorliebe für malerisch dekorative Wirkung, wie die Abwesenheit des monumentalen Sinnes und des echten Pathos in der Gegenwartskunst usw. usw. — mit diesen Dingen, Zeiten und Meistern zu tun? Auberts persönliche Kunstneigung, die vielleicht aus seinem nordischen Milieu zu erklären ist und die Wahl seines Themas oder besser den Angriffspunkt bestimmt hat, von dem aus er an San Francesco in seinem Buche herangegangen ist, kommt hier nicht in Betracht oder ist genau so berechtigt, wie wenn ein anderer Gelehrter von den Bildern der beiden Kirchen ausgeht. Hier gebührt der Sieg dem, der die beste Methode besitzt und mit ihrer Hilfe die richtigsten Resultate herausbringt. Wenn dann den Verfasser »die ganze Stimmung des Gebäudes (der Unterkirche) auf die Knie zwingt«, so ist das ein Sentiment, das ich verstehe und achte. Welcher moderne Mensch, der noch nicht völlig in den Bann des Alltagsutilitarismus geraten ist, sondern mit offenem, empfänglichem Sinne für das Wirken der Heroen in der Menschheitsentwicklung, am Grabe des heiligen Franz, dieses edlen Apostels werktätiger christlicher Liebe geweilt hat, hätte sich nicht willig dem Schauer wie dem Zauber weihevoller Andacht hingegeben, den eine große Vergangenheit gerade in diesem Ambiente ausübt? Aber wenn ich an die Erforschung eines, dieses wissenschaftlichen Problemes gehe, unterlasse ich alle romantisch sentimentalen Kniebeugungen, stecke die schönen Gefühle in die Tasche und suche allein den Dingen auf den Grund zu kommen, und sei es auch nur, indem ich vorerst die Tatsachen in ihrer einfachsten und übersichtlichsten Fassung festzustellen mich bemühe. Das ist allein Ziel der Wissenschaft, insonderheit der Kunstgeschichte, klare Erkenntnis einer Erscheinung an sich wie im Zusammenhange mit anderen nach Ursache und Wirkung. Das Bemühen eines Gelehrten muß sein, so gewissenhaft wie möglich, ich möchte fast sagen, auf dem Grunde eines besonders lebendigen Verantwortlichkeitsgefühles, jenes kleine unscheinbare subjektive x, das in seiner Person an das zu erforschende Objekt herantritt, zwar nicht zu eliminieren, aber auf sein berechtigtes Maß einzuschränken, frei von Prädilektionen, vorgefaßten Meinungen, Stimmungen und wie all die inkommensurablen Faktoren heißen, die die Schärfe der Beobachtungen und die Richtigkeit der Ergebnisse zu gefährden geeignet sind; und da, meine ich, wird der am weitesten kommen, der die schärfsten Augen zugleich mit dem kühlsten Kopfe besitzt. Aubert sieht scharf, aber er sieht mir nicht eingehend genug und sieht auch vielfach mit fremden Augen.



Die Franziskuskirchen von Assisi sind ein einheitliches Ganzes, hervorgegangen zwar aus ihrem zeitlichen und lokalen Milieu, zugleich aber auch geschaffen unter dem Enthusiasmus und von der Gefühlsmacht einer naiven Gläubigkeit, die die Stoffe und Ausdrucksmittel der vorhandenen Kunst sich nicht nur dienstbar zu machen, sondern für ihre speziellen Aufgaben und Zwecke auch zu steigern, zu läutern und zu neuer fruchtbarster Entwicklung weiterzuführen verstanden hat. Dieses »ästhetische« Wunder, das am letzten Ende der Poverello von Assisi gewirkt, hat auch Aubert scharf erkannt. Nach Art und Vorbild der Byzantiner ist, wenigstens ursprünglich, bei der ersten Anlage die Architektur, der malerische Dekor dieser Architektur und der sich ihr einfügende Bildschmuck unter e i n e m Gesichtspunkte konzipiert worden (was in der Folgezeit Unterbrechungen und Trübungen nicht ausschloß). Das ist ein Charakteristikon gerade der Mönchs- und der von ihr abhängigen Laienkunst, das sich weit ins Trecento hinein in Toskana verfolgen läßt; und es wäre ein dankbares Thema, zu untersuchen, in welchem Verhältnisse die spätere du- und trecentistische Kirchendekoration zu der älteren in Italien (San Marco, sizilianische Monumente, Baptisterien usw.) wie im Oriente (besonders in Byzanz) steht. Daher ist es nur zu loben, wenn Aubert sich vornimmt, die architektonische Dekoration, wie er sagt, das monumental Dekorative neben den bildlichen Darstellungen zu zergliedern. Das ist seine »Methode der beiden parallelen Linien«. Lasse sich, wie er ausführt, in beiden Linien ein Stilwandel zu gleicher Zeit nachweisen, so bestehe die Möglichkeit, die Absätze wie die Verbindungen in dem malerischen Schmucke nicht nur an sich, sondern auch in ihrer chronologischen Reihenfolge zu präzisieren. So glaube ich wenigstens Auberts Absicht und Gedankengang (S. 16 f.) verstehen zu dürfen. Gegen diesen Schluß ist a priori auch nichts einzuwenden. Wie aber, wenn in praxi sich die Sache anders stellt? Wenn Dekorations- und Freskenmalerei nicht unter einen Hut zu bringen, zu »parallelisieren« sind? Er deutet ja selbst die Möglichkeit an (S. 14), daß der »monumentale Geist« — eine inkommensurable Größe — und der dekorative Sinn zu einer Zeit hoch stehen können, die große Formenkunst aber über »kindliches Tasten« noch nicht hinausgekommen sei. Und den Nachweis der parallelen Entwicklung in Assisi bleibt er schuldig. Gewiß hat Aubert das Verdienst, zwar nicht zum ersten Male, aber doch nachdrücklicher, als es bisher aus Mangel an Abbildungen — denn wer kann und mag sich monatelang in dieses Nest hinsetzen — geschehen ist, die Dekoration in beiden Kirchen beobachtet zu haben. Diesem Vorgehen verdankt er z. B. das hübsche Resultat, daß das Eingangsjoch in der Unterkirche ein späterer Zusatz, eine Erweiterung der ursprünglichen Anlage ist. Das ist nun auch nichts Neues. Schon andere vor ihm (z. B. Papini) haben dies beobachtet. Aber



Aubert hat dies doch besser begründet, ohne freilich wieder die daraus sich ergebenden Konsequenzen in bautechnischer und bauhistorischer Hinsicht zu verfolgen, die allerdings eine durchgreifende Umdisponierung seiner Arbeit bedingt hätten. Nun aber ist die Art, wie er das tut, für seine Arbeitsweise charakteristisch: Er führt seine Beobachtung im Texte (S. 22 f.) an, hebt »die vielen dunklen Fragen in der Geschichte des Bauwerkes« dabei hervor (ohne ihre Präzisierung oder gar Lösung zu versuchen) und setzt endlich in die Anmerkung die Hauptsache, nämlich, daß auch aus der Beschaffenheit des Mauerwerkes die »spätere Erweiterung des Bauplanes« sich ergebe. Dazu noch das Datum dieses glücklichen Fundes: „Assisi 20. Mai 1899“. Also Aubert hat sich nicht entschließen können, innerhalb der sechs Jahre bis zur Beendigung seines Buches (dessen Schlußwort trägt das Datum 3. Juli 1905) diesen Passus in seine Darstellung hineinzuarbeiten und auszuführen. Ich bedaure diese geringe Rücksichtnahme auf den Leser und wundere mich nur, daß die ernsten Forscher, denen Aubert sein Manuskript vor der Drucklegung zur Lektüre vorgelegt hat, W. von Seydlitz und A. Goldschmidt, von denen der erstere dem Buche auch noch eine empfehlende Besprechung in einer Zeitschrift zum Geleite mitgegeben hat, ihn nicht auf das in litteris Unzulässige und Unwissenschaftliche derartigen Verfahrens aufmerksam gemacht zu haben. Weiter aber: So verdienstlich die Betrachtung der malerischen Dekoration ist, so vermisse ich doch wieder eine detaillierte Analyse desselben, z. B. eine Ableitung ihrer Motive. Und endlich: Aubert verspricht, die »Methode der beiden parallelen Linien« anzuwenden, verliert jedoch im Laufe der Arbeit diesen Gesichtspunkt fast aus den Augen. Der Bildschmuck kommt zu kurz. Hier hätte die Mühe nicht gescheut werden dürfen, Bild für Bild nach Komposition, Formenbehandlung, Ausdruck, Technik usw. eingehend zu analysieren.

So unfertig das Buch nach Anlage und Darstellung ist, so möchte ich zum Schluß doch wieder seine guten Seiten hervorheben. Die Fülle richtiger und anregender Bemerkungen, die es bietet, trägt doch wesentlich dazu bei, Cimabues Kunst und Persönlichkeit näher zu rücken. Der Nachweis, Wickhoff gegenüber, daß Cimabue in Assisi gemalt habe, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach im Chore und Querschiffe der Oberkirche wie auch die Madonna in Trono im rechten Querarme der unteren, ist ihm gelungen, und Aussprüche wie der obenerwähnte Langton-Douglas' gehören nunmehr als kunsthistorische Kuriosa der Vergangenheit an. Auberts Resultate, nicht zum mindesten durch vorsichtige Kritik der Ansichten anderer Forscher wie Thodes, Strzygowskis, Suidas usw. erreicht, bilden Ausgangspunkt wie Grundlage für das weitere Studium der Assisaner Malereien. Seine Auffassung stimmt im großen und ganzen mit der überein, die ich mir vor mehr als 25 Jahren vor den Fresken gebildet habe, und zwar



bevor die unglückselige »Restauration« der Oberkirche unter Cavalcaselles Oberaufsicht ihr Aussehen, ihre Formen und Farben von Grund aus verändert hat. In der Bewertung des einzelnen, in der Ausscheidung und Bestimmung der Hände weiche ich allerdings von Aubert ab. Worin diese Unterschiede bestehen, kann ich hier aber nicht auseinandersetzen. Ich verweise vielmehr in der Beziehung auf die Kommentare zu den Vite Cimabues wie Arnolfos in meiner neuen Vasari-Ausgabe Band I und bekenne mit Dank, daß mir Auberts Buch zur Präzisierung meiner Ausführungen von Nutzen gewesen ist, wenn auch meist in negativer Weise. Da ich des Norwegischen nicht mächtig bin, vermag ich über den Wert der deutschen Übersetzung nicht zu urteilen. Dem Anscheine nach liegt eine recht gelungene Übertragung vor. Vorzüglich ist auch die Ausstattung des Werkes. Das bezieht sich nicht nur auf Äußerlichkeiten wie Druck und Format, sondern vornehmlich auf das reiche Bildmaterial in Lichtdrucken (69 Tafeln), das in dankenswertester Weise die Nachprüfung gestattet und in seiner Auswahl von der Sorgfalt und dem Verständnisse des Verfassers wie des Verlegers das beste Zeugnis ablegt.

Hat sich Aubert den malerischen Schmuck von San Francesco di Assisi zum Gegenstand der Forschung genommen, so behandelt das Büchlein A. Venturis die ganze Basilika des Heiligen. Ausgehend von der Lebensgeschichte des hl. Franz, die in ihren Hauptzügen, soweit sie für das Verständnis des Monumentes in Betracht kommt, und nach den besten Quellen erzählt wird, schildert es in großen Zügen die Baugeschichte der beiden Kirchen, ihre allmähliche Ausschmückung von den ältesten Fresken der Unterkirche bis zu Giotto und seinen Nachfolgern, um mit einer Beschreibung zu schließen, die eine Reihe stilistischer Hinweise und Winke enthält. Das Schriftchen erscheint als ein Vademekum für den Gläubigen wie Kunstbefliessenen, der nach Assisi pilgert. Es verfolgt populäre Zwecke und gibt sich als einen kurzgefaßten, stellenweise getreuen Auszug aus der großen monumentalen Storia dell' Arte Italiana des Verfassers Bd. IV und V, als eine Relation über seine Forschungen und Ansichten, die aber nicht immer allgemeinen Beifall finden dürften. So möchte, um nur eines hervorzuheben, Venturis »Entdeckung«, daß Fra Giovanni da Parma der Erbauer der Oberkirche gewesen sei, auf Widerspruch stoßen. Auch Fra Filippo da Campello kommt als Architekt nicht in Betracht (vgl. über die Baumeister dieser Kirche meinen Vasari I Beilage 3 E). Das Büchlein weist die Vorzüge und Schwächen des gelehrten und unermüdlich tätigen Verfassers auf, seine außerordentliche Materialkenntnis, eine Folge seiner beständigen, jahrzehntelangen Beschäftigung mit den Monumenten Italiens zum Teil in leitender Stellung, aber auch die unzulängliche Kraft zu disponieren, übersichtlich zu erzählen, scharf zu analysieren und die leitenden

Gesichtspunkte hervorzuheben. Die Orientierung ist nicht immer leicht. Wer Assisi nicht schon kennt, wird sich mit diesem Führer, wie ich fürchte, auch nicht zurechtfinden. Und der Kunstgelehrte wird sich mit dem monumentalen Werke Venturis in erster Linie auseinandersetzen, so wenig in diesem die Architektur berücksichtigt ist. Eine Reihe kurzer Anmerkungen enthält die wesentlichen Literaturangaben und auch Hinweise auf die Ansichten anderer, namentlich deutscher Kunstgelehrter. Einige Abbildungen und Pläne erleichtern die Benutzbarkeit des Buches.

Karl Frey.

Die italienische Malerei des 15.—18. Jahrhunderts. Jahresbericht 1906[1]).

VI. Florenz.

170. A. von Beckerath, Kritische Bemerkungen über die in dem Werke von B. Berenson »The drawings of the Florentine painters« reproduzierten Zeichnungen. Repertorium XXIX, S. 1.

171. O. H. Giglioli, Empoli artistica (La Toscana illustrata II). Florenz. Notizen über Rossello Franchi, Bicci di Lorenzo (Teile eines Triptychons 1423), Lorenzo Monaco, P. Francesco Fiorentino, Botticini (Dokumente); Jacopo da Empoli, Cigoli, Vannini. In der Umgebung Hauptbild des Sogliani in Madonna a Ripa; Bilder Pontormos in Pontormo. Reiche Bibliographie und Dokumente.

172. I nuovi dipinti nel Museo di San Marco. Arte e Storia XXV, S. 158. Bilder von Fra Paolino, Michele di Ridolfo, Bugiardini, Jacopo da Empoli, Sogliano u. a., aus den Depots. Ebendort S. 174: über Bilder des 14. und 15. Jahrhunderts: Lorenzo Monaco, Neri di Bicci etc.

173. C. Gamba, Di alcune pitture poco conosciute della Toscana. Rivista d'arte IV, S. 45. Madonna und Heilige von Matteo di Giovanni, Montepascoli; Grablegung von Rosso, Borgo S. Sepolcro, S. Lorenzo; Bilder von Sogliani und Puligo in der Collegiata von Anghiari. Vgl. Arte e Storia XXV, S. 141.

174. A. Groner, Zur Entstehungsgeschichte der sixtinischen Wandfresken. Zeitschr. f. christliche Kunst XIX, S. 165, 192 u. 229. Interpretation der Urkunden von 1481/2 [unhaltbar]: die vier Maler hätten sich zu den acht Historien verpflichtet und hatten am 17. Januar 1482 vier, also die Hälfte, fertig. Der Untergang Pharaos als Ganzes von Ghirlandajo, mit Beihilfe des Piero di Cosimo.

---

[1]) Mit Ausschluß der Lombardei und Piemonts.

175. C. Gamba, Un altro quadro di Rossello di Jacopo Franchi. Rassegna d'arte VI, S. 144. Signiertes Bild von 1439, früher Toscanelli, dann Ch. F. Murray. Es ist der von Sirén »Compagno di Bicci« getaufte Meister.

176. H. P. Horne, Giovanni dal Ponte. Burl. Magazine IX, Nr. 41, August, S. 332. Verzeichnis der Denunzie 1427—1433, zusammen mit Smeraldo. Chronolog. Übersicht über sein Leben.

177. C. Gamba, Ancora di Giovanni dal Ponte. Rivista d'arte IV, S. 163. Nachträge zu dem früher aufgestellten Katalog. Dazu H. Horne: Appendice di documenti su Gio. d. Ponte.

178. Un antico affresco all' Istituto di Belle Arti. Arte e Storia XXV, S. 159. Fragmente eines Abendmahls, vielleicht von Stefano d'Antonio Vanni, der viel im alten Hospital von S. Matteo (jetzt Akademie) gemalt hat.

179. Firenze. Una scoperta artistica. Rassegna d'arte VI, September, 1. Umschlagseite. Fresko in S. Maria in Campo, 15. Jahrhundert, vielleicht Fra Filippo oder Sellajo. Vgl. Arte e Storia XXV, S. 126: mittelmäßiges Werk.

180. O. H. Giglioli, La cappella di S. Frediano nella chiesa di S. Felicità e la tavola d'altare di Bicci di Lorenzo. Illustratore fiorentino f. 1906, S. 147. Zahlung 1442 an den Maler für Altarbild und Malereien, aus dem Ausgabenbuch des Donato Barbadori.

181. (G. Carocci), Un dipinto di Neri di Bicci nella Chiesa di S. Verano à Piccioli (Pisa). Ebendort S. 31. Noch dort; nach dem Tagebuch des Malers 1464 abgeliefert. Ebendort S. 63: Neri di Bicci besaß Häuser am Canto alla Cuculia; Bild und Reliquiar von ihm, früher in S. Monaca, verloren.

182. V. Leonardi, La tavola della Madonna della Neve nel Museo Nazionale di Napoli. Siena. Nozze Bindi-Sergardi = Bonci-Casuccini. Darlegung der Streitfrage. K. Sigismund ist nicht auf dem Bilde; ob der Papst Martin V. oder Eugen IV., nicht zu sagen. Das Bild kam 1760 als Fra Angelico nach Neapel. Martin V. wohnte oft in S. Maria Maggiore, wo die Familie Colonna vier Altäre hatte, einer der Madonna della Neve geweiht. Das Bild muß in S. Maria Maggiore gemalt sein; die Landschaft gibt den Blick vom Campanile nach Südost wieder (vorn Porta Asinaria), wo die Colonna ihren Besitz hatten. Das Typische in den Figuren, wie in den Fresken der Katharinenkapelle. Da schon kurz nach 1422 in Riofreddo bei Rom Fresken in der Art Masolinos von einem Lokalmaler für die

Colonnesen gemalt werden, schließt L., daß das Bild um 1422 entstanden ist. Dessen Schwächen weisen auf Masolino.

183. W. Suida, L'Altare di Masaccio già nel Carmine à Pisa. L'Arte IX, S. 125. Nachweis der das Ganze bekrönenden Tafel in der Galerie in Neapel. Versuch einer Rekonstruktion des Altarwerks.

184. H. Cochin, Le bienheureux Fra Gio. Angelico da Fiesole. Paris.

185. H. Wingenroth, Fra Angelico. Künstlermonographien LXXXV.

186. G. Sortais, Le maître et l'élève. Paris (Fra Angelico e Gozzoli).

187. G. P(oggi), Di due tavole di Fra Filippo Lippi nella raccolta Cook di Richmond. Rivista d'arte IV, S. 39. Hl. Bernhard und Michael, Stücke des Triptychons für König Alfons von Neapel, 1457.

188. Un quadro ignorato di Fra Filippo. Marzocco XI, Nr. 43, 28. Oktober. Madonna, aus Castel Pucci ins Hospital von S. Bonifazio, dann nach S. Salvi. Vgl. Kunstchronik XVIII, No. 5, Sp. 77 und No. 8, Sp. 113.

189. Cassone fronts in American collections II. Pesellinos six triumphs of Petrarca. Burl. Magazine X, No. 43, Oktober, S. 57 u. 131. Geschichte der Bilder, jetzt Mrs. Gardner, Boston. Einfluß von Fra Angelico und Uccello.

190. A. Chiappelli, Per Andrea del Castagno. Marzocco XI, No. 19, 13. Mai. Referat über Hornes Artikel (Burl. Mag. 1905); vgl. G. Poggi, Del luogo di nascita di Andrea d. Castagno, ebendort Nr. 23, 10. Juni. Nachweis, daß er aus S. Martino al Castagno, am Abhang der Falterona, stammt; der Vater Bartolo di Simone (Dokumente) war Waldhüter.

191. G. Poggi, Degli affreschi di Andrea del Castagno nella cappella di S. Giuliano della SS. Annunziata. Rivista d'arte IV, S. 24. Erstmalige Reproduktion des Freskos; Dokumente.

192. L. Testi, Note d'arte. Arch. storico ital. V. serie, t. 37, S. 365. Beachtenswerte Kritik von Giglioli, Emporium, Februar 1905.

193. E. Jacobsen, Fresken von Castagno und seiner Schule in Florenz. Repertorium XXIX, S. 101. Hl. Hieronymus in S. Miniato; Fresken im Vorhof der Annunziata [sic !].

194. E. Londi, La data della nascita di Al. Bal-



dovinetti. Rivista d'arte IV, S. 191. Milanesis Angabe — 14. Oktober 1427 — auf Grund der Denunzia des Vaters von 1430 und der Angabe des Franc. Baldovinetti auf 1425 zu berichtigen.

195. O. H. Giglioli, La cappella del Cardinale di Portogallo nella chiesa di S. Miniato al Monte e le pitture di Al. Baldovinetti. Ebendort S. 89. Die Fresken an der Decke und die Verkündigung 1466.

196. Ch. Diehl, Les maîtres d'art. Botticelli. Paris.

197. E. Gebhart, Botticelli et son époque. Paris.

198. D. von Hadeln, Botticellis heil. Sebastian aus S. Maria Maggiore zu Florenz. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 27, S. 282. Nachweis, daß das Berliner Bild aus S. Maria Maggiore stammt; die Pietà, die ebendort war, sei das Bild im Museo Poldi Pezzoli.

199. F. J. M(ather), Botticellis Lucretia. W. Rankin, The later work of Botticelli. Burl. Magazine IX, No. 40, Juli, S. 291. Die Lucretia, früher Ld. Ashburnham, sei kurz vor 1500 entstanden.

200. W. Bode, Eine Verkündigung Botticellis in der Sammlung Huldschinsky in Berlin. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 27, S. 245. Stammt aus der Galerie Barberini.

201. F. Wickhoff, Die Hochzeitsbilder S. Botticellis. Ebendort S. 198. Die Primavera stelle die Vision des Fulgentius von der Hochzeit des Dichters mit der Satire dar.

202. F. Laban, Ein Bildnis Botticellis. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVII, S. 213. Jetzt bei Ed. Simon, Berlin. Zuerst nachweisbar 1822, Sammlung von Lassalle, München; dann Galerie Leuchtenberg. Nach L. Jugendwerk vor 1480; Beziehungen zum Berliner Sebastian.

203. Zu Botticelli vgl. Rassegna d'arte VI, S. 111: Madonna mit zwei Engeln bei Miethke in Wien (aus Rom).

204. M. Cruttwell, Un disegno del Verrocchio per la Fede nella Mercatanzia di Firenze. Ebendort S. 8. Der Entwurf Verrocchios, der 1469 refüsiert wurde, ist in einer Zeichnung der Uffizien erhalten.

205. F. Malaguzzi-Valeri, Torino — Un quadro di scuola fiorentina del Rinascimento. Ebendort S. 158. Anbetung in S. Tecla in Torno (Comersee); aus der Schule Verrocchios.

206. E. Kühnel, Francesco Botticini. Straßburg.

207. J. Mesnil, Encore le Tobie et les Archanges de l'Académie des Beaux-Arts. Rivista d'arte IV, S. 13. Kritik der Botticini-Theorie. Das aus der Badia stammende Bild in der Akademie sei für die Familie Doni 1480 gemalt. Aus stilkritischen Gründen gehöre das Bild dem Verrocchio.

208. F. J. M(ather), The New Haven Pollajuolo. Burl. Magazine VIII, No. 36, März, S. 440. Herkules und Nessus. Vgl. ebendort IX Nr. 37, April, S. 52; nach Cassone der Sammlung Cook müsse das Bild vor 1467 datiert werden, ebenso der Herkules mit Hydra (Cook). Ferner ebendort S. 63: Zusammenhang von Dürers Herkules in Nürnberg mit Pollàjuolo (B. Howland).

209. A. V(enturi), Il paliotto di Sisto IV. nella basilica d'Assisi disegnato da Ant. Pollajuolo. L'Arte IX, S. 218. Mittelstück, das den Papst vor Franz knieend darstellt, sei von P. entworfen.

210. A picture by Piero Pollajuolo. The Connoisseur XVI, Nr. 64, S. 263. Weibliches Profilporträt, Sammlung Hainauer, bei Duveen (farbig reprod.).

211. J. Mesnil, Portata al Catasto del padre e dell' avo del Ghirlandajo. Riv. d'arte IV, S. 64. 1451 bis 1480; Angaben über die drei Brüder (wichtig für Benedetto).

212. G. Poggi, I ristauri agli affreschi del Ghirlandajo. Marzocco XI, Nr. 51, 23. Dezember. Angaben über frühere Restaurationen; Notwendigkeit der Reinigung.

213. G. Gronau, Eine deutsche Kopie nach Dom. Ghirlandajo im Münchener Nationalmuseum. Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst I, S. 109. Porträts von vier Philosophen, kopiert aus dem Fresko in S. Maria Novella.

214. H. Egger, Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Ghirlandajos. Wien. Schlüssiger Nachweis, daß die Zeichnungen des berühmten Kodex zu Werken Ghirlandajos in engem Zusammenhang stehen und im gleichen Stil gezeichnet sind, wie er ihn anwandte.

215. U. Dorini, La casa di Mino e i disegni murali in essa recentemente scoperti. Rivista d'arte IV, S. 48. Interessante Kohlenzeichnungen in einem Haus der Via Pietrapiana, das Mino 1464 kaufte, seit 1480 bewohnte.

216. O. H. Giglioli, L'antica cappella Nenti nella chiesa di S. Lucia dei Magnoli a Firenze e le sue pitture. Ebendort S. 184. Mittelbild von P. Lorenzetti, zwei Tafeln



der Verkündigung von Sellajo (Dokument von 1473), der Filippo di Giuliano als Mitarbeiter hat.

217. Di alcuni quadri sconosciuti di Pier Francesco Fiorentino. Ebendort S. 136. Bilder der Galerie in Gubbio und Collegiata in Sinalunga (beide irrig Neri di Bicci zugeschrieben), Anbetung des Kindes in Dijon, Altarbild in Empoli, Bilder in Cambridge, Fogg Museum und Florenz, Privatbesitz.

218. P. Bacci, I pittori fiorentini Donnino e Agnolo di Donnino a Pistoja. Ebendort S. 1. Donnino geb. 1460; Daten über seine Tätigkeit. 1496/7 malt er mit seinem Bruder Fresken im Palast der Opera di S. Jacopo. Diese und andere Arbeiten zugrunde gegangen; erhalten die Fresken der Kuppel von S. Chiara, 1499 (unter der Tünche).

219. M. Bori, »L'Annunziazione« di Piero del Donzello in una cappella Frescobaldi nella chiesa di S. Spirito. Ebendort S. 117. Zahlungen dafür 1498/9 [wichtig, weil Nachwerk eines sicheren Werkes].

220. E. Bertaux et G. Birot, Le Missel de Thomas James, Evêque de Dol. Revue de l'art ancien et moderne XX, S. 129. Das Manuskript, 1483/4 entstanden, wurde um 1847 verkauft und kam an den Erzbischof von Lyon; bei dessen Tod 1869 an die Kathedrale dort. Signiert und datiert 1483. Fünf Blätter fehlen. Von Attavante selbst Frontispiz und Anfangsblatt des Kanon. Über das Missale des M. Corvinus in Brüssel; eines der fehlenden Blätter im Musée de Havre (Prachtblatt mit Kreuzigung), ganz von Attavantes Hand. Im Rand unten die Taufe Christi von Verrocchio wiedergegeben.

221. P. Toesca, Dipinti nella Galleria Estense di Modena e nel Museo Kircheriano di Roma. L'Arte IX, S. 373. Verkündigung in Modena von Monte di Giovanni, Bruder des Gherardo Miniatore, und über Codices der Brüder. Ein Triptychon des Museo Kircheriano von einem Oberitaliener.

222. Cl. Phillips, Two paintings by Filippino Lippi. Art Journal N. S. 45, Januar, S. 1. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen und Anbetung des goldenen Kalbes, London, bei Sir Henry W. Samuelson. Aus Filippinos letzter Periode, 1496—1502 etwa. Im Nachwort Hinweis auf Stelle b. Vasari, daß Filippino zwei Bilder an M. Corvinus sandte, auf deren einen er ihn nach Medaille porträtierte; es muß im September 1488 gewesen sein [eine Ähnlichkeit des betr. Kopfes mit der Medaille des Corvinus besteht tatsächlich]. Gegen diese Identifizierung spreche das Datum. Vgl. Kritik von Poggi, Rivista d'arte IV, S. 106: die Bilder für Corvinus waren Madonnen.

223. G. Cagnola, Intorno a due dipinti di Filippino Lippi. Rassegna d'arte VI, S. 41. Gegen die Ansicht von Phillipps, daß die Bilder für Corvinus gemalt sein könnten. Publiziert zwei Zeichnungen, ehemals Habich in Kassel: die eine, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, vielleicht Studie zu einem Bild; die andere: Moses und Tochter Pharaos.

224. M. Labò, Note dolenti. Ebendort S. 61. Über den traurigen Zustand des Altarbildes mit Sebastian und Heiligen; 1503 für Napoleone Lomellini gemalt, aus S. Teodoro in Genua 1892 in den Palazzo Bianco gelangt.

225. J. Mesnil, Notes sur Filippino Lippi. Rivisra d'arte IV, S. 100. Zahlungen für die Anbetung der Könige in den Uffizien, aus S. Donato à Scopeto, 1496.

226. L. C. Hind, The drawings of Leonardo da Vinci. London.

227. C. L. Hind, A note on the drawings of Leonardo da Vinci. The Magazine of fine arts I, Februar, S. 260. [Abb. von acht Blättern, von denen sieben nicht von L. sind.]

228. E. Mc. Curdy, The note books of Leonardo d. V. London.

229. Le vicende del Cenacolo di L. d. V. nel sec. XIX. Uffizio regionale per la conversazione dei monumenti d. Lombardia. Mailand. Dokumentierte Darstellung von allem, was seit der napoleonischen Zeit an für das Abendmahl getan worden ist; besonders wichtig für die totale Restauration 1854/5.

230. G. Frizzoni, Il presunto ritratto di Beatrice d'Este attribuito à L. d. V. Rassegna d'arte VI, S. 17. Gegen Beltrami: das Profilporträt der Ambrosiana stelle Beatrice d' Este nicht dar und sei ein Werk von A. de Predis.

231. G. Frizzoni, Discussioni artistiche. Lettera aperta all' amico pittore Ernesto de Liphart di Pietroburgo. Marzocco XI, Nr. 40, 7. Oktober. Die Madonna Litta habe als Prototyp die Silberstiftzeichnung in Turin, die ihr weit überlegen ist. Morellis Attribution an Conti ist verfehlt. Über das Londoner Exemplar der Vierge aux rochers.

232. Steinmann-Pogatscher, Daten zu den Fresken Michelangelos in der Sixtina und Paolina. Repertorium XXIX, S. 398. Enthüllung des jüngsten Gerichts 31. Oktober 1541; Besichtigung der Paolinafresken durch Paul III. 12. Juli 1545.



233. B. Nogara, Restauri degli affreschi di Michelangelo nella cappella Sistina. L'Arte IX, S. 229. Über Restaurationen von 1565—1903.

234. G. Gronau, Andrea del Sarto. Magazine of fine arts II, Nr. 10, August, S. 259.

235. Lo studio di Andrea d. Sarto e di Fed. Zuccheri in Via del mandorlo. Illustratore fiorentino S. 58. Andrea kauft das Terrain 1520, baut das Haus an der Ecke Via S. Sebastiano; das Studio war hinten, Via d. mandorlo. 1577 durch Andreas Stiefsohn an F. Zuccaro.

236. Zu Sarto vgl. Kunstchronik XVII, Sp. 221: Testament des Bischofs Minerbetti 1529, dem Sarto für seine Kapelle S. Maurizio in Fiesole ein Bild malen soll (vgl. Sp. 501). Ebendort Sp. 396: über das Doppelporträt im Pal. Pitti.

237. G. Gronau, Una lettera inedita di Giorgio Vasari. Rivista d'arte IV, S. 62. Brief vom 15. August 1572 über die Fresken der Domkuppel u. a. — Brief an ihn 1574 über die Arbeiten in Pisa.

238. C. O. Tosi, Una correzione al Gaye. Arte e Storia a. XXV, S. 123. Brief des P. F. Riccio (Gaye II, 329); über Porträt des Don Giovanni und Anfrage, ob die drei anderen Kinder gemalt werden sollen. Am Rand steht: no.

239. H. Geisenheimer, Due cenacoli di Aless. Allori. Rivista d'arte IV, S. 41 (vgl. S. 102). Im Carmine in Florenz und in der Akademie in Bergamo, aus der Badia d'Astino, 1582; inspiriert durch Sartos Abendmahl.

240. H. Geisenheimer, Di alcuni arazzi nel duomo di Como su cartoni di Aless. Allori. Ebendort S. 109. Fünf Teppiche, gewebt in der Arazzeria Medicea, 1595—1598.

241. M. Bori, Notizie sulla cappella Neri in Cestello. Ebendort S. 193. Testament des Neri di Jacopo Neri 1598: das Bild soll von Passignano, die Fresken von Poccetti gemalt werden.

242. L. von Bürkel, Gio. da San Giovanni. Münchener Jahrb. d. bild. Kunst I, S. 138. Über die Fresken der Silberkammer des Pal. Pitti.

VII. Siena und Umbrien.

243. R. L. Douglas, Burl. F. Arts Club. Exhibition of pictures of the school of Siena. London. (Illustrierter Katalog.)



244. L. Coletti, Arte Senese. Treviso. Wesentlich über d. Trecento, aber auch Franc. di Giorgio, Peruzzi, Matteo di Giovanni, Pacchia usw. (vgl. die Rezension an F. M. Perkins, Rassegna d'arte VI, Juni, 2. Umschlagseite).

245. F. Giordani, Impressioni artistiche Senesi. Arte e Storia a. XXV, S. 129.

246. C. A. Nicolosi, Opere d'arte Senese nella Galleria di Bergamo. Rass. d'arte Senese II, S. 87. Über Werke von Matteo di Giovanni, Neroccio, Sodoma und Taddeo di Bartolo.

247. G. Cagnola, Una gita à Grosseto. Rass. d'arte VI, S. 109. Dom: Glasfenster von Girol. di Benvenuto, Bilder von Matteo di Giovanni, Sassetta, Pacchiarotto. Municipio: Madonna von Girol. di Benvenuto. In Montepascoli großes Altarbild von Matteo di Giovanni.

248. Pienza. Due tavole d'autore nella cattedrale. Ebendort April, 1. Umschlagseite. Bilder von Vecchietta und Bartolo di Mo. Fredi aus d. Chiesa dello Spedaletto.

249. V. Lusini, Siena. Di alcuni affreschi che ritornano in luce. Rass. d'arte Senese II, S. 93. Über Freskenreste, wahrscheinlich von Niccolo di Naldi 1410.

250. M. Logan-Berenson, A picture by Taddeo di Bartolo in the Musée Crozatier at Le Puy. Rev. archéologique IV s., t. VII, S. 236. Madonna. Über seine Arbeiten in Siena, Volterra, Badia di Isola und in Frankreich (Louvre, Grenoble-Triptychon von 1390 —, in Nantes und Aurillac).

251. F. Hermanin, Un trittico di Sano di Pietro a Bolsena. Rass. d'arte Senese II, S. 47. Madonna mit vier Heiligen, Predella in der Sakristei von einem Schüler, vermutlich aus S. Giorgio in Bolsena. Hinweis auf Bilder in Acquapendente, Viterbo und Tivoli.

252. F. B. P. Monteriggioni-Uopini. Ebendort S. 98. Fragment eines Triptychons, gute Arbeit von Sano di Pietro, in S. Marcellino.

253. F. Mason Perkins, Su certi quadri sconosciuti di Neroccio. Ebendort S. 83. Bilder bei B. Berenson, G. Cagnola, Dr. Nevin in Rom (2) und Sammlung Noseda.

254. F. Mason Perkins, Alcuni Sassetta inediti. Rass. d'arte VI, S. 31. Vier Bilder im Museo Cristiano d. Vatikans.

255. G. Cagnola, Un dipinto inedito del Sassetta. Ebendort S. 63. Diptychon der Sammlung Trivulzio in Mailand, mit Geburt der Maria, verwandt dem Bild in Asciano.



256. Th. von Frimmel, Zur Farbendrucktafel nach dem altitalienischen Bilde der Sammlung Figdor. Blätter f. Gemäldekunde III, 4, S. 64. Vision des hl. Gregor, sienesisch um 1400, nach Douglas Gio. di Paolo [ja; als Bild kaum vor 1450].

257. Zu Gio. di Paolo vgl. Burl. Magazine IX, No. 37, April, S. 67. Zwei Heilige im Metropol. Museum, New York.

258. F. Mason Perkins, Un dipinto dimenticato del Vecchietta. Rass. d'arte Senese II, S. 52. Hl. Ansanus, Fresko, in S.ᵗᵒ Ansano in Castelvecchio, in seiner ersten Manier.

259. L. Olcott, Una »annunciazione« di Benvenuto di Giovanni. Rass. d'arte VI, S. 73. In S. Bernardino in Sinalunga; über andere Arbeiten des Meisters.

260. R. H. Hobart Cust, G. A. Bazzi, hitherto called »il Soddoma«. London.

261. G. Carocci, Il pavimento del Duomo di Siena. Arte ital. decorativa e industriale XV, S. 7 und 18. Über die Stücke von Beccafumi.

262. A. Liberati, Notizie artistiche sull' oratorio della Compagnia di S. Caterina in Fontebranda. Bullettino Senese di storia patria a. XIII, S. 475. Die Malereien 1564 an G. B. Sozzini übergeben, dann Beschluß, bis zur Rückkehr des Riccio zu warten, der 1567 die Arbeiten übernimmt. Notiz über A. Casolani 1593 und Vanni, der 1591 die neue Bahre übernimmt.

263. A. Cinquini, Pier della Francesca a Urbino e i ritratti degli Uffizi. L'Arte IX, S. 56. Gedicht des Karmeliters Ferabò, der 1466 in Urbino war, auf das Porträt Federigos. Die Porträts wahrscheinlich um 1465.

264. U. Tavanti, Scoperta di affreschi di Piero d. Francesca ad Arezzo. Ebendort S. 305. Fresken aus der Geschichte des S. Donato, in einem Raum neben S. Maria delle Grazie, sehr zerstört, zum Teil Schülerarbeit (Lorentino) [es sind die Arbeiten Lorentinos, die Vasari erwähnt].

265. Arezzo. — Una tavola di Fra Bartolommeo della Gatta? Rass. d'arte VI, November, 2. Umschlagseite. In einer Kapelle bei S. Pier Piccolo Altarbild mit B. Jacopo Filippo da Faenza, wohl das von Vasari erwähnte Bild, das verschollen war. Vgl. L'Arte IX, S. 388.

266. G. M. Un autografo di Luca Signorelli. La Bibliofilia a. VIII (Januar, Februar 1907), S. 383. Quittung betreffend das Bild in Foiano, vom 14. Juli 1523 (Gaye II, t. II, aut. 50). Die Schrift verrät die Unsicherheit der Hand.

267. L. Dini, Due quadri di Giovanmaria Tolosani. Miscellanea storica d. Valdelsa a. XIV, S. 33. Pietà mit Heiligen in der Kirche von Campiglia bei Colle, 1536 aufgetragen, und Fresko im Oratorio de' Taviani bei Colle, aufgetragen 1537 (Dokumente).

268. G. Bernardini, Le Gallerie comunali dell' Umbria. Bollettino ufficiale d. Ministero d. pubblica Istruzione Nr. 29. Allgemeine Einleitung, dann über die Galerien von Perugia, Assisi, Fabriano, San Severino, Gualdo, Gubbio, Trevi, Spoleto, Montefalco, Città di Castello, Arezzo, Borgo S. Sepolcro, Terni, Orvieto, Narni, Bettona (vgl. Augusta Perusia I, S. 154).

269. G. Sordini, Notizie sui monumenti dell' Umbria. Bollett. d. Deputazione di storia patria per l'Umbria XII, S. 529. Restaurationen in Kirchen von Spoleto, Aufdeckung von Fresken in S. Gregorio Maggiore und S. Salvatore.

270. A. Bellucci, Il Castello di Coldimancia. Augusta Perusia I, S. 106. Darin über Fresko in der Kapelle im Pal. del Podesta, wahrscheinlich von Mezzastris; Freskenreste in der Madonna del latte, von einem Antonellus 1486.

271. Per la tutela de' monumenti a Montone. Ebendort S. 29. Zustand der Fresken und Bilder in S. Francesco.

272. M. Faloci-Pulignani, Del palazzo Trinci in Foligno. Bollett. d. R. Deput. di storia patria per l'Umbria t. XII, S. 133. Kurze Beschreibung der Fresken von Ottaviano Nelli.

273. A. Bellucci, I quadri di Ben. Bonfigli secondo un recente libro tedesco. Arte e Storia XXV, S. 5. Anzeige der Dissertation von W. Bombe.

274. G. Cristofanti, Un' opera ignorata di Fiorenzo di Lorenzo. Augusta Perusia I, S. 40. Ziborientürchen bei d. Conti Salvatori in Perugia.

275. Preziosi affreschi pericolanti. Ebendort S. 46. Zwei Fresken in Abbazia Monte l'Abate, Fiorenzo zugeschrieben.

276. R. Schneider, Un Perugin au Musée de Toulouse. Ebendort S. 5. Linker Flügel eines Triptychons, rechter Flügel in Lyon: aus der Sakristei der Augustiner in Perugia.

277. F. Briganti, Un autografo del Pinturicchio. Ebendort S. 17. Ganz eigenhändiges Billet vom 13. Mai 1510 an den Vizeprior von S. Maria del Popolo, dem er Balken des Gerüstes der Kapelle des Kardinals Ascanio überläßt. [Wichtig zur Datierung der Fresken im Chor.]



278. Zu Bernardino di Mariotto vgl. ebendort S. 153: Altarbild in S. Francesco di Acquapendente ihm zugeschrieben.

279. G. Urbini, Eusebio da San Giorgio, ebendort S. 33, 49 u. 65. Zusammenstellung des dokumentarischen und Bildmateriales. Gehülfe Pinturicchios an dem Bilde für S. Andrea in Spello. Zeichnung im venezianischen Skizzenbuch (zwei Reiter) kommen auf der Anbetung der Könige von Eusebio in der Mitte vor (S. 65); daher Frage, ob er der Autor sei [die Übereinstimmung nicht vollkommen, doch wahrscheinlich]. Eine Tochter Pinturicchios heiratet einen Eusebio di Giovanni da Perugia, vielleicht Versehen des Notars. Reiche Bibliographie [wichtiger Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei].

280. L. Lanzi, Il Convento di S. Francesco presso Stroncone. Ebendort S. 11. Im Oratorium von S. Antonio da Padova Madonna mit vier Heiligen, 1509, vielleicht das Meisterwerk des Tiberio d'Assisi; ähnliche Komposition in S. Damiano in Assisi, acht Jahre später gemalt.

281. P. Perali, Notizie miscellanee di topografia e d'arte. Bollett. d. Deput..... per l'Umbria t. XII, S. XXXII (Fasc. III). Darin über die Maler Cristoforo da Marsciano und Eusebio da Montefiascone, die in S. Rocco in Orvieto in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig waren.

282. Viterbo. Quadro d'autore trasportato nella Pinacoteca. Rass. d'arte VI, November, 2. Umschlagseite. Madonna mit Engeln aus S. Clemente, vielleicht von Antonio da Viterbo.

VIII. Rom.

283. Rieti. La scoperta di un affresco nella Cattedrale. Rass. d'arte VI, Oktober, 1. Umschlagsseite. Thronende Madonna, Ende des 15. Jahrhunderts, Antoniazzo zugeschrieben. Vgl. L'Arte IX, S. 388.

284. E. Jacobsen, Neue Werke von Antoniazzo Romano. Repertorium XXIX, S. 104. Sebastian mit zwei Stiftern, Rom Gal. Corsini (das Melozzo zugeschriebene Bild!) und Madonna mit Petrus und Paulus; Kapitol. Galerie, Fresko-Madonna; Pantheon, Madonna u. Verkündigung.

285. F. Hermanin, Le pitture della cappella dell' Annunziata a Cori presso Roma. L'Arte IX, S. 45. Aus verschiedenen Perioden, die besten unter Masolinos Einfluß, 1446—1453.

286. A. Luzio, Il Palazzo del Te a Mantova. Rass. bibliografica d. arte ital. IX, S. 137. Über Giulio Romano, Fermo da Caravaggio und Rinaldo Mantovano.

287. M. Labò, Un dipinto inedito di Perino del Vaga. L'Arte IX, S. 377. Genua, S. Maria della Consolazione, Fresko der Grablegung, zuerst erwähnt von Soprani.

288. A. Melani, Logge Vaticane. Arte ital. decorativa e industriale XV, S. 13. Gute Abb. der Inschrifttafeln d. Carte geografiche. Vgl. oben Nr. 159.

289. R. Lanciani, Pirro Ligorio pittore. Ausonia I, S. 101. Dokument von 1542, wodurch er für den Erzbischof von Benevent eine Loggia mit Grottesken zu bemalen übernimmt; es war der Palast von Urbino in Via lata.

290. Zu T. Zucchero vgl. Trésors d'art en Russie VI, Nr. 5: Porträt des Kardinals Aless. Farnese, Rötelzeichnung, Sammlung A. Prachoff [sieht spät aus].

291. G. Natali, Il Collegio Borromeo a Pavia. Natura ed arte XV, 15. Februar, S. 393. Fresken von Fed. Zuccaro: Carlo Borromeo von Pius IV. zum Erzbischof gemacht, datiert 1604, und von Cesare Nebbia aus Orvieto: Prozession des S. Carlo während der Pest.

292. W. Kallab, Caravaggio. Jahrb. d. Samml. d. AH. Kaiserhauses XXVI, S. 272. Fragment.

293. V. Saccà, Michelangelo da Caravaggio. Arch. storico Messinese VII, S. 40. 1. Die Biographen. 2. Chronolog. Streitfragen (diskutiert nur die letzten Lebensjahre und Todesdatum). 3. Über Selbstporträts des Malers (nicht echt das Bild der Uffizien, weil zu alt aussehend; gut beglaubigt Bild in Pest; auf Bildern in Siena und Messina. Hier auf S. 68 Anm. die Angabe, daß in den Taufregistern von Caravaggio — seit 1569 — kein Michelangelo Merisi vorkommt). Fortsetzung VIII (1907), S. 41. 4. Die Kunst C.s. 5. Die Schule der »tenebrosi«. Appendix S. 63: Caravaggio in Messina und Dokumente. Ferner über die Bilder von C. in Messina (die Auferweckung des Lazarus 1608/9). S. 76 Anhang: Über ein Selbstporträt im Privatbesitz in Messina. Die Forschungen in Porto Ercole, betreffend das Todesdatum, waren vergeblich.

294. A. Lancelloti, Villa Falconieri. Natura ed arte XV, S. 728. Über die Fresken von Ciro Ferri und P. L. Ghezzi. Vgl. auch Emporium 23, Januar, S. 63.

295. F. Hermanin, Un ritratto d. Galleria nazionale di Roma. L'Arte IX, S. 127. Männliches Porträt, früher v. Dyck, dann italienische Schule des 17. Jahrhunderts, durch Vergleich mit Porträt in Berlin Nr. 426 A als Maratta bestimmt.

296. A. Tarducci, Gaetano Lapis pittore da Cagli. Cagli (nach L'Arte IX, S. 480). Schüler d. Seb. Conca.



297. L. Ozzola, Lettere inedite del pittore Gaspare Landi. Rassegna nazionale a. XXVIII, t. 150, 1. August, S. 545. Geb. 1756 in Piacenza, Schüler des Battoni. Später (1817) Präsident der Akademie von S. Luca. Briefe von 1783—1788.

298. Rieti. Per salvare una pittura. Rass. d'arte VI, Oktober, 1. Umschlagseite. Jüngstes Gericht im Oratorio di S. Pietro Martire, irrtümlich dem Jacopo Siciliano zugeschrieben. Vgl. L'Arte IX, S. 389.

IX. Unter-Italien und Sizilien.

299. F. Niccolini, Dalla Porta Reale al Palazzo degli Studj. Napoli nobilissima XV, S. 52. In S. Domenico Soriano Bilder von M. Preti, F. Santafede, L. Giordano. S. 80: In der Madonna dell' Assunta: Solimena.

300. Paolo Streusi di Napoli pittore. Rass. bibliogr. d. arte ital. IX, S. 34. Dokument von 1508.

301. Don Fastidio, Opere d'arte à Solofra. Napoli nobilissima XV, S. 127. Bild von Gian Bernardo Lama, 1598, in S. Michele.

302. Fr. di Palma, Un artista dimenticato: Paolo Gamba. Arte e Storia XXV, S. 89. Schüler des F. Solimena, 1712—1782. Fresken in S. Elia in Pianisi 1740, Lünetten daselbst 1746; Arbeiten in Ripabottoni.

303. A. Perotti, Tricase. Rivista stor. Salentina III, S. 80. Beschreibung von Tricase im 17. Jahrhundert. Bilder von G. Andrea Coppola und Donatus Antonius Orlandus.

304. G. Laneri, Di un artista Leccese poco conosciuto. Ebendort S. 320. Über Cesare Calense, von dem ein Bild in S. Maria della Rosa in Neapel. Lebensdaten unbekannt. Hier auch Geburt Riberas in Gallipoli (prov. di Lecce) behauptet.

305. F. Nicotera, Dizionario illustrato dei Comuni Siciliani. Anzeige: Arch. storico Messinese VII, S. 141. Über verschiedene Maler des 17. Jahrhunderts. In Agira, Chiesa del Salvatore, Bild des S. Filippo, Antonello zugeschrieben.

306. G. Borghese, Novara di Sicilia e le sue opere d'arte. Ebendort S. 223. Für die Annunciata malt Antonino Campolo aus Messina ein Banner (1504/5; Dokument). In S. Gio. Battista: Kreuztragung von Antonio Catalano aus Messina, 1598; in S. Venera Madonna von Franc. Cardile, 1607. Zahlreiche Ausgaben für die Hauptkirche, Kunstwerke des 17. und 18. Jahrhunderts.

307. L. Venturi, La pala d'Antonello da Messina a Palazzolo Acreide. L'Arte IX, S. 452. Kontrakt 1474. Das Bild ganz unvenezianisch, so daß Antonello vorher nicht in Venedig gewesen sein kann. Ein von Cook (L'Arte 1905, S. 130) publiziertes Bild bei Salting nicht von Antonello, sondern spanisch.

308. G. Arenaprimo, Un quadro di Antonello da Messina. Arch. stor. Messinese VII, S. 230. Madonna Annunziata, Halbfigur, aus dem Nachlaß von Vinc. di Giovanni ins Museum von Palermo gelangt, ist besser, wie das gleiche Bild in Venedig, dessen Inschrift spätere Zufügung ist.

309. F. Allmayer, Per un quadro di Ant. da Messina. Marzocco XI, No. 52, 30. Dezember. Die Madonna Annunziata in Palermo zeigt Verwandtschaft mit Arbeiten der Antonello da Saliba. Reste von dessen Signatur auf dem Buch der Madonna. Das Bild in Venedig ist Kopie danach.

310. V. Saccà, Per una pretesa tavola di Ant. da Messina. Ebendort S. 131. Das Bild, das Grosso Coccapardo 1853 im Museo von Andrea Gallo gesehen hat, in Messina bei Cav. Vincenzo Atanasi. Das Bild stellt vier Heilige dar und ist dasselbe, das nach C. D. Gallo, Annali di Messina, die Königin Maria, Gattin von König Alfons, dem Placido Gio. Gallo schenkte; mit einem Privileg 1443 auf der Rückseite (dies tatsächlich auf dem Bild bei Cav. Atanasi). Sehr restauriert, in Öl gemalt; scheine nicht niederländisch zu sein. Ebendort S. 133 Anm. über angebliches Bild d. Antonello (später) bei Baron Gius. Arenaprimo, Porträt der gran cameriera der Königin, ebenfalls von Gallo erwähnt.

311. G. di Marzo, Di un quadro di Antonello in Ragusa inferiore. La Sicile illustrée, 1/2, S. 6 (nach Arch. stor. Messinese VII, S. 255). Sitzende Madonna, früher in Messina bei Ing. Arena, jetzt bei Donna Ma. Marullo Manganello in Ragusa Inferiore.

312. E. Brunelli, Pietro da Saliba. L'Arte IX, S. 357. Daten 1497: Gonfalone für S. Lucia del Mela, und 1501: Bild für Genua. Er hatte Werkstatt mit Leonoro dell' Aquila. Zwei signierte Bilder von »Petrus Messaneus«: Budapest, Kopie des Christus von Antonello, und Venedig, S. Maria Formosa. Die Identität des Pietro da Messina und des Pietro da Saliba wahrscheinlich; nicht sicher diejenige mit »Pino da Messina« (Abkürzung von Jacopo oder Giuseppe). Zwei andere signierte Bilder des Pietro verloren. Über verschiedene Bilder der Antonello-Schule. Dem Pietro schreibt B. den Sebastian bei Frl. Hertz zu.

313. A. d'Amico, Cenni storici su Merè. Arch. stor. Messinese VII, S. 263. In d. SS. Annunziata Bild von Ant.

Catalano 1603 und Bilder der Schule von Messina des 17. Jahrhunderts.

314. G. La Corte Cailler, L'incendio della Parrocchia del villaggio Gesso. Ebendort S. 235. Abgebrannt 23. Dezember 1906: verbrannt ein S. Antonio 16. Jahrhundert, Bild von Ant. Catalano. Erhalten Bilder von Onofrio Gabrielle (Notizen über ihn, 1619—1706) und Gio. Tuccari (1667—1743).

315. B. Bontempo, Memorie patrie di Alcara di Fusi. Palermo. Anzeige ebendort S. 242. Fresken von Guasto aus Regalbuto (1632); Bild von Gius. Tommasi, 1667.

316. P. M. Rocca, Un' illustrazione degli affreschi del Duomo di Alcamo, scritto nel sec. XVIII. Arte e Storia XXV, S. 21, 42, 58, 71, 93 u. 105. Ursprünglich dem Olivio Sozzi aus Catania übertragen, wurde die Arbeit dann von dem Vlamen G. Borremans ausgeführt (1736ff.). Über Bilder von Mariano Smeriglio aus Palermo (1606), Gasp. Balsano (1612) und andere Palermitaner Maler des 18. Jahrhunderts.

Zur Baugeschichte des Ulmer Münsters.

Von **Hans Klaiber.**

I.

Der dritte Münsterbaumeister.

Bereits die älteren Ulmer Forscher neigten zu der Ansicht, daß in den ersten Anfängen des Ulmer Münsterbaues die Baumeisterfamilie der Parler beteiligt gewesen sei. Die Auffindung eines Grabsteines mit dem bekannten Parlerschen Meisterzeichen schien diese Ansicht zu bestätigen, und man sprach ihn als »Gedenkstein« für die drei ersten Meister des Baues an. Der erste, Heinrich d. Ä., der in einer Kirchenpflegrechnung von 1387 als verstorben genannt wird, soll Heinrich Parler, der Erbauer der Heiligkreuzkirche in Gmünd sein, Meister Michael sein Sohn, und der jüngere Meister Heinrich, der laut dieser Urkunde im Jahre 1387 zu dem Werke bestellt worden ist, wird mit dem in Prag, Brünn und Mailand genannten Heinrich von Gmünd identifiziert. Was die beiden ersten Meister betrifft, so bewegen wir uns auf dem unsicheren Boden der Hypothese. Zwar ist es wohl möglich oder gar wahrscheinlich, daß der in dem Anniversarbuche der Gmünder Pfarrkirche erwähnte magister Hainricus arctitector, dessen Grabstein in der Kirche war, wirklich Heinrich Parler der Vater des Prager Dombaumeisters, gewesen ist. Aber die Annahme, daß er als Greis noch an den Münsterbau berufen und dann wieder in die Heimat zurückgekehrt sei, hat wenig für sich; es ist glaubhafter, daß er dem Gmünder Kirchenbau bis zu seinem Tode vorgestanden und in dem 1372 in Gmünd genannten Meister Johannes seinen Nachfolger gefunden habe. Jedenfalls erhielt ein in der Gmünder Pfarrkirche beigesetzter Baumeister keinen Grabstein im Ulmer Münster. Doch mag das auf sich beruhen; über den ersten Münsterbaumeister läßt sich ohne weitere urkundliche Aufschlüsse keine Sicherheit gewinnen, ebensowenig über seinen Nachfolger, Meister Michael. Etwas besser steht es mit dem an dritter Stelle genannten Heinrich d. J., über den sich nun tatsächlich einiges ermitteln läßt. Im Jahre 1378 wird in den Wochenrechnungen des Prager Doms ein Heinrich von Gmünd genannt. Als markgräflicher Baumeister erscheint er 1381 am Hofe zu Brünn unter dem Namen magister Henricus de Gemunden lapicida, 1384 wird er



wieder erwähnt; 1387 begibt er sich nach Köln mit einem vom 22. September datierten Schreiben des Brünner Rates, worin dieser bittet, dem Steinmetzen in seiner Geldangelegenheit behilflich zu sein, damit er so schnell als möglich binnen kurzer Zeit nach Brünn zu seiner Herrschaft zurückkehren könne. (Vgl. die Nachweise bei Neuwirth, Peter Parler von Gmünd.) Dieser Baumeister des Markgrafen von Mähren soll nun der dritte Münsterbaumeister, Heinrich d. J., sein. Dagegen erhebt sich eine chronologische Schwierigkeit. Die Ulmer Kirchenpflegrechnung stammt vom 17. April 1387 und bucht bereits eine Zahlung an den nunmehr zum Werk bestellten Meister Heinrich. Damals aber befand sich Heinrich von Gmünd noch in fester Stellung in Brünn; soll er doch von der Kölner Reise im Spätherbst 1387 wieder »nach Brünn und zu seiner Herrschaft« zurückkehren; er stand also damals noch im Dienste seines Herrn und hat von den Ulmer Kirchenpflegern sicher keine Zahlungen erhalten. Die Identifizierung der zwei Meister ist deshalb nicht angängig. Gleichwohl läßt sich wahrscheinlich machen, daß der Ulmer Heinrich zu der weitverzweigten Gmünder Baumeisterfamilie (oder waren es deren verschiedene?) gehört und ein und dieselbe Person ist mit dem am Mailänder Dombau tätigen Enrico da Gamodia. Im Jahre 1391 wünschte man in Mailand für den Dombau einen deutschen Meister zu gewinnen. Darum wird Hans von Fernach nach Deutschland ausgesandt, um von dort einen Meister (quendam magistrum pro optimo inzignerio approbatum) von Ruf mitzubringen. Gegen Schluß des Jahres trifft ein deutscher Baumeister, Enrico da Gamodia, Heinrich von Gmünd, in Mailand ein. Am 27. November kommt er mit einem Genossen an und nimmt seine Herberge bei Adam Teutonicus, hospes ad hospitium spatae Mediolani. Er tritt am 12. Dezember seine Stellung an und hat sie bis 12. Mai 1392 inne; am 16. Mai heißt er bereits olim inzignerius fabricae. Die erste Zahlung wird für ihn am 20. Dezember gebucht als mag. Henricho de Gamundia inzignerio fabricae; eine weitere drei Tage später als magistro Henricho d e U l m o inzignerio fabricae. Da nun sein Name offenbar Heinrich von Gmünd war, so kann die Bezeichnung Meister Heinrich von Ulm wohl nur besagen, daß er von Ulm nach Mailand gekommen ist. (Vgl. die urkundlichen Belege in den Jahrbüchern der Mailänder Dombauhütte Vol. append. I, 166.) Und das stimmt sehr gut zur Chronologie der Ulmer Münsterbaumeister. Der in der Rechnung von 1387 erwähnte Meister Heinrich muß eben im Laufe des Jahres 1391 seinen Ulmer Posten verlassen haben, den dann Ulrich von Ensingen einnimmt. Es ergibt sich also mit großer Wahrscheinlichkeit, daß der Ulmer Münsterbaumeister Heinrich d. J. zwar mit dem in Böhmen und Mähren genannten Heinrich von Gmünd nicht identisch ist, wohl aber mit dem in Mailand nachzuweisenden Henrichus de Gamundia. Der Grabstein im Ulmer Münster könnte sich darum auf den dritten Baumeister nicht beziehen, da

dieser 1391 den Bau verlassen hat und später nicht mehr an ihn zurückgekehrt ist. Die Tatsache aber, daß wir gleichzeitig zwei Meister desselben Namens, den einen in Böhmen, den andern in Ulm und Mailand nachweisen können, mag uns vor voreiligen Identifizierungen lediglich auf Grund des Namens warnen.

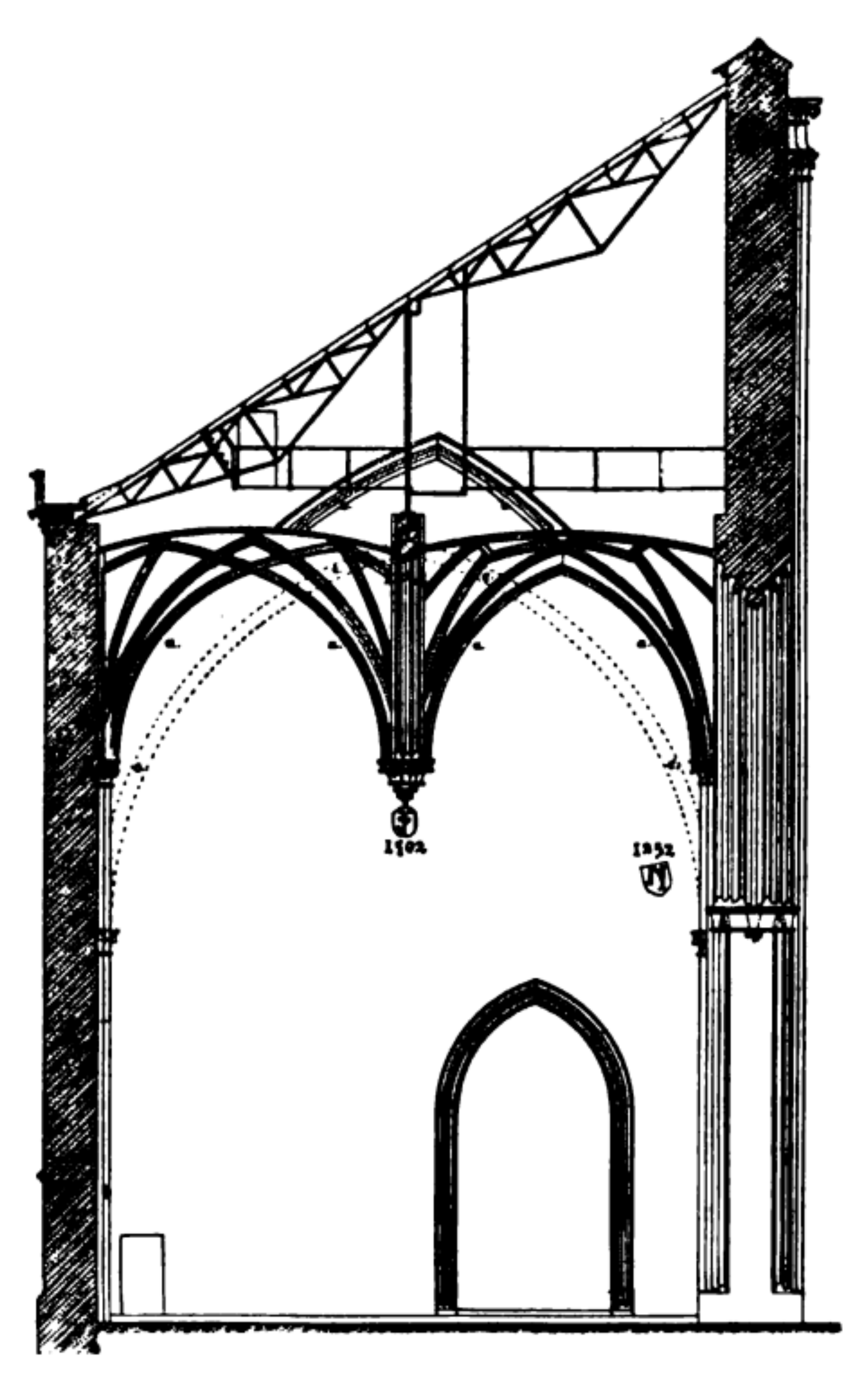
II.

Hallensystem und Wölbungsprojekte.

Die besondere Art und Weise der mittelalterlichen Bauführung, das ruckweise Fortschreiten, die häufigen Wechsel der Bauleitung, die lange Dauer größerer Unternehmungen, all das bringt es mit sich, daß in der Baugeschichte unserer Dome und Münster dunkle Stellen sind, über die zwar Vermutungen genug anzustellen sind, aber um so weniger Sicherheit zu erlangen ist. Beim Ulmer Münster ist es von jeher die Frage der Wölbungsprojekte, deren Spuren noch nachweisbar sind, gewesen, die die Forscher beschäftigt hat. Unsere Figur zeigt dieselben im Schnitt durch die östliche Seite des Nordschiffes. Und zwar sind die heutigen Gewölbe mit *a* bezeichnet. Sie stammen erst aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, von Burkhard Engelberg, dessen Meisterzeichen samt Jahreszahl an der östlichen Abschlußwand zu sehen ist. Während die Engelbergschen Gewölbe das Seitenschiff in zwei Hallen zerlegen, bemerkt man, wenn man unter das Dach steigt, an der Ostwand des Nordschiffes, etwas tiefer liegend als die heutigen Gewölbe, eine die ganze Breite der Abseite überspannende, nunmehr abgespitzte Schildrippe; sie trägt in unserem Querschnitt den Buchstaben *c*. Auch sie ist durch Jahreszahl und Meisterzeichen mit Bestimmtheit zu datieren und stellt den letzten Rest der im Jahre 1452 von Matthäus Ensinger unternommenen Wölbung des Nordschiffes dar, von der auch noch einige Kämpferansätze an den Pfeilern der Nordseite zeugen. Daß der von dieser Rippe überspannte Raum einst ins Innere der Kirche einbezogen und von dort aus sichtbar war, erhellt auch daraus, daß der Verputz sich bis zu ihrem Scheitel erstreckt. Eine Rekonstruktion dieser Wölbung ergibt ungefähr die Höhe der Vorhallengewölbe, die gleichfalls von Matth. Ensinger, und zwar im Anschluß an die Seitenschiffwölbung, erbaut wurden. (In dem Tafelwerk von R. Pfleiderer, Das Ulmer Münster und seine Kunstdenkmale, ist in der erläuternden Unterschrift dieses Schnittes ein Druckfehler stehen geblieben, der die ohnehin komplizierte Frage noch mehr verwirrt und Unheil gestiftet hat. Es sind nämlich die Buchstaben *b* und *c* verwechselt und die in ziemlicher Höhe über den heutigen Gewölben eingezeichnete Rippe dem Matthäus Ensinger zugeschrieben. Wie aus den Ausführungen des Textes und aus der der Figur zugrunde liegenden Zeichnung des Münsterbauamts hervorgeht, ist das nur ein Druckversehen; auch Pfleiderer will, entsprechend der



vom Münsterbauamt vertretenen Ansicht, tatsächlich die unter den Engelbergschen Gewölben eingetragene Rippe dem Matthäus Ensinger zuweisen, und auf diese nur kann sich die beigesetzte Jahreszahl 1452 beziehen). Nun befindet sich aber an den östlichen Abschlußwänden der Seitenschiffe die Spur einer dritten, zum mindesten projektierten Wölbung in Gestalt einer gleichfalls die ganze Breite der Abseite überspannenden Schildrippe — auf der Figur die Rippe *b* —, deren Scheitel 2,46 m über dem der heutigen



Gewölbe liegt. Ein ebenso profilierter, steil ansteigender Schildbogen ist an der Nordwand des Nordschiffes erhalten, während an der gegenüberliegenden Südwand desselben Seitenschiffes nur spärliche Überreste desselben Profiles, und zwar in etwas tieferer Lage, festzustellen sind, beides je im östlichsten Joche. Im südlichen Seitenschiffe ist der entsprechende Schildbogen an der östlichen Abschlußwand wohl erhalten, Spuren von solchen

Anm. Das Cliché, nach einer Zeichnung von Münsterwerkmeister Lorenz, wurde mit frdl. Erlaubnis vom Verfasser und Verleger aus dem Werke von Rud. Pfleiderer, Das Münster zu Ulm, Stuttgart, Konr. Wittwers Verlag, 1905 entnommen.

an der Südwand im ersten bis dritten und achten Joch, an der Nordwand nur im ersten Joch je von Osten aus gerechnet. Daß diesen Schildbögen der beiden Abschlußwände niemals wirkliche ausgeführte Gewölbe entsprachen, kann für sicher gelten. Schon das Fehlen eines Mauerverputzes spricht dafür, daß der über den Gewölben von 1452 liegende Raum niemals im Innern sichtbar war. Ferner hätte, wenn entsprechende Gewölbe je bestanden hätten, ihre Beseitigung durchgreifende Veränderungen im ganzen System des Aufbaues mit sich geführt, von denen Spuren zu sehen sein müßten [1]). Nun fragt sich nur, aus welcher Zeit diese unbenutzten Schildrippen stammen. Nach der in dem genannten Werke von Pfleiderer vorgetragenen Ansicht des Münsterbauamtes wären diese Schildbogen gleichzeitig mit den Osttürmen noch unter den drei ersten Baumeistern versetzt worden und sollen beweisen, daß die heutige Breite der Kirche nicht erst eine Planerweiterung des Ulrich von Ensingen, sondern von Anfang an vorgesehen war. Danach wäre das Urprojekt eine Hallenkirche gewesen von der Breite und Länge des heutigen Münsters und etwa 2½ m höher, als die jetzigen Seitenschiffe gewölbt sind. Nun hat man aber schon oft darauf hingewiesen, daß die keineswegs außerordentlichen Dimensionen des Chores, des frühesten Teiles der Kirche, auch ein in mäßigen Verhältnissen gedachtes Langhaus voraussetzten. Daß man keine Fundamente von einem solchen kleineren Langhaus gefunden hat, hat nichts zu sagen. Es ist sehr wohl möglich, daß man sich zunächst mit der Grundlegung des Chores begnügt hat und die Behauptung, daß bei jedem Bau zuerst Abmessung und Fundamentierung des Ganzen vollzogen werde, mag zwar für heutige Verhältnisse zutreffen, aber nicht für die mittelalterliche Bauweise. Auch die Notiz in Fabris Chronik vom Ende des 15. Jahrhunderts, daß man bei der Grundsteinlegung die ganze Länge und Breite des nachmaligen Baues abgemessen habe, will nichts bedeuten, da er von einer zwölf Jahre nach dem Baubeginn vollzogenen Planänderung nichts zu wissen brauchte. Der Chor ist nicht viel größer als der von Heiligkreuz in Gmünd, und so darf man sich das Langhaus etwa in den Größenverhältnissen dieser Kirche vorstellen. Es mag wohl als Hallenkirche gedacht gewesen sein, da ja dieser Typus seit den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts im Lande eingebürgert und in Herrenberg, Gmünd und Eßlingen an hervorragenden Werken in Erscheinung getreten war. (Wenn auf dem Gründungsrelief, die Kirche vielleicht nur der Vereinfachung wegen, mit einem Dach, als Hallenbau, dargestellt ist, so ist daraus allein noch kein sicherer Schluß zu ziehen, da diese Modelle keine archäologische Treue beanspruchen.) Aber ein Hallenbau in den angenommenen Verhältnissen

[1]) Vgl. v. Arlt, Württ. Vierteljahrshefte I, S. 46 ff.



stünde einzig da. Eine so außerordentliche Breite und Länge zieht auch entsprechende Höhenausdehnung nach sich, sonst ergäbe sich ein ganz seltsamer Raumeindruck. Dazu stelle man sich das Dach vor, das diesen Raum überdecken, die Stütz- und Strebevorrichtungen, die den Schub der drei nach außen drückenden Gewölbe aufnehmen sollten. Aus allgemein kunstgeschichtlichen Gründen ist noch immer wahrscheinlicher, daß erst Ulrich von Ensingen, geleitet von seinem Streben ins Kolossale, die ursprünglich mäßig geplanten Verhältnisse der Pfarrkirche ins außerordentliche gesteigert hat. Und damit scheint sich auch die Frage der unbenutzten Schildrippen zu vertragen. Wie weit, d. h. bis zu welcher Schicht die drei ersten Baumeister ihr Werk gefördert haben, kann niemand genau angeben. Es ist deshalb auf Grund des Baubefundes nichts dagegen einzuwenden, wenn wir die Ausführung der unbenutzten Schildrippen der ersten Zeit des Ulrich von Ensingen (1392—1419) zuweisen. Im Gegenteil; wie ein Blick auf die von Klemm (Ulmer Münsterblätter II, S. 33 ff.) besprochenen und in Gruppen geteilten Steinmetzzeichen am Münster zeigt, finden sich an diesen Schildbogen Zeichen, die an den Bauteilen wiederkehren, welche man ohne Widerspruch der Periode des ersten Ensinger zuschreibt. Und wenn man auch den Steinmetzmarken an sich wenig Beweiskraft beilegen wird, so darf man doch wenigstens ihr gruppenweises Vorkommen als Hilfsmittel zur Datierung der verschiedenen Bauteile beiziehen. Sieht man sich die Zeichen daraufhin an, so scheinen sie von den Vollendungsarbeiten im Chor bis in das erste Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts zu führen, nämlich in die Zeit, da man bereits am Westturm baute, die Arkadenpfeiler aufführte, am nördlichen Chorturm schon die Höhe der Galerie erreicht war und am sogenannten Othmarspfeiler gearbeitet wurde, der gleichzeitig mit den prächtigen Konsolen der Arkadenpfeiler, d. h. zu Beginn des 15. Jahrhunderts erstellt ist. Daß sich Ulrich von Ensingen im Detail, z. B. in der Wahl der Profile, gelegentlich an vorhandene, vom Vorgänger benutzte Formen hielt, wissen wir von der Eßlinger Liebfrauenkirche her. So könnte er auch hier ein schon von seinen Vorgängern benutztes Profil verwendet haben. Nach diesem Vorschlag würden also die unbenutzten Schildbogen (in der Figur Bogen b) schon aus der Zeit stammen, da man — vornehmlich dem riesigen Westturme zuliebe — das Hallensystem aufgegeben und die basilikale Anlage gewählt hatte; sie wären für die von Ulrich von Ensingen geplanten Seitenschiffwölbungen gedacht gewesen[1]). Seinen Nachfolgern aber wäre die projek-

[1]) Seltsam bleibt auch bei dieser Erklärung der Umstand, daß die Rippen an den südlichen Längswänden beider Seitenschiffe, wie aus den Resten ihrer Schlußsteine zu ersehen, im Scheitel erheblich tiefer lagen, als die Schildbogen gleichen Profiles an den beiden östlichen Abschlußwänden der Nebenschiffe; jedoch auch nicht so, daß man sie etwa mit der Einwölbung von 1452 in Zusammenhang bringen könnte.

tierte Höhe zu kühn erschienen, sie hätten darum im weiteren Aufbau keine Rücksicht darauf genommen, und als man um die Mitte des 15. Jahrhunderts so weit war, wirklich an die Ausführung der Einwölbung zu gehen, da wurde sie erheblich tiefer gelegt, wie jener abgehauene, durch Jahreszahl und Meisterzeichen datierbare Bogen des Matthäus Ensinger beweist.

III.

Der Entwurf des jüngeren Syrlin für den Münsterturm.

Bekanntlich sind von den alten Rissen für den Westturm des Ulmer Münsters verschiedene teils in Original teils in Kopie erhalten. Der älteste wird ziemlich allgemein auf Ulrich von Ensingen zurückgeführt; ein etwas jüngerer Entwurf darf mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit seinem Sohne Matthäus zugeschrieben werden; der dritte ist durch Meisterzeichen und Aufschrift als geistiges Eigentum des Matth. Böblinger gesichert. Über das Verhältnis dieser Projekte untereinander soll andernorts berichtet werden; hier möge uns der vierte erhaltene Entwurf, der in der Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart aufbewahrt wird, etwas beschäftigen. Er gilt als ein Konkurrenzprojekt, das Syrlin d. J. gegen den Entwurf Böblingers ausgearbeitet habe, denn er trägt ein Meisterzeichen, das nach verschiedenen älteren Nachrichten dem jüngeren Syrlin zugehörte. Zunächst will es uns etwas seltsam erscheinen, daß ein Bildhauer und Kunstschreiner sich, wenigstens auf dem Pergament, als Turmbaumeister produziert. Versetzen wir uns aber in den von architektonischen Motiven und Ideen ganz durchdrungenen kunstgewerblichen Betrieb der Spätgotik, erinnern wir uns, daß man damals kein Bedenken trug, den Entwurf für ein gewaltiges Steintabernakel bei einem Goldschmied, Visierungen für plastische Arbeiten bei Malern zu bestellen, so kann man nicht von der Hand weisen, daß ein künstlerischer Großunternehmer wie Syrlin d. J. auch einmal seine Kunst an einem Turmriß gewiesen haben soll. Gibt man das zu, so muß man den Versuch auch ernst nehmen. Der Plan ist nicht ganz $3^1/_2$ m lang und exakt gezeichnet und dürfte seinem Urheber nicht wenig Zeit und Mühe gekostet haben; es ist kaum anzunehmen, daß er lediglich als Zeichenübung entstanden sei. Betrachten wir ihn etwas näher! (Abbildung bei Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale des Königreichs Württemberg; Textheft zum Donaukreis.) In den zwei untersten Geschossen, der Vorhalle und dem ersten Vierecksstockwerk, folgt der Plan im ganzen der Ausführung, die um 1470 bis zum Ende des ersten Vierecksgeschosses gelangt war. In der Wiedergabe der figürlichen Ausschmückung wahrt er sich, hier vermehrend, dort vereinfachend, eine gewisse Freiheit. Die Änderungen be-



ginnen mit dem zweiten Vierecksgeschoß. Abgesehen von kleineren Neuerungen gegenüber den andern Plänen, so in der Horizontalteilung der Fenster, in der Gliederung des Mittelpfeilers, ist das Wichtigste die Führung der Treppentürme. Auf Ulrichs Plan treten die das erste Achteck begleitenden Schnecken beim Beginn des zweiten Achtecks an den Turmkern zurück und nehmen so durch ihren Rücksprung an der Verjüngung der Gesamtsilhouette teil. Dieses Motiv übernimmt unser Plan und verwendet es gar zweimal, indem er die Wendeltreppentürmchen im zweiten Vierecksgeschoß, dann noch einmal im Achteck zurückspringen läßt. Indem er sie ohne Absetzung vom Viereck ins Achteck weiterführt, gewinnt er eine treffliche Verschleierung des Überganges. Demselben Zweck dient die Staffelung und Auflösung der äußeren Teile in Fialentürme in der oberen Hälfte des zweiten Vierecksgeschosses, sodaß der plattformartige Absatz, auf dem nach den übrigen Plänen das Oktogon mit dem Helm aufruht, hier wegfällt. Das alles geschieht freilich, wie man sich nicht verhehlen darf, auf Kosten der Mauerstärke und Tragfähigkeit der unteren Geschosse. Die Wendelstiege muß man sich offenbar nach ihrer Umsetzung in den Kern des Vierecks eingebaut denken, da sie sich sonst am Achteck nicht in gleicher Ebene fortsetzen könnte. Das »Gebrüste« des Vierecks ist beim Übergange nicht mehr viel breiter als am Achteck und enthält noch die Schnecken; ob dabei für die Übergangskonstruktion noch die nötige Sicherheit geboten wird, scheint uns zweifelhaft. Das Achteck ist in ein Geschoß zusammengezogen, ebenso wie auf dem Plane von Böblinger, während die Ensinger wie in Straßburg zwei Oktogongeschosse planten. Die Schnecken enden unterhalb des Achteckumganges, sodaß man diesen erst durch Laufstege erreichen könnte. Die hohe Lage des Umganges hängt damit zusammen, daß das Achteck über den Fenstern noch stark in die Höhe gezogen ist, sodaß der Helm einen sehr kurzen, etwas verkümmerten Eindruck macht. In der Organisation ist die Pyramide eine leicht modifizierte Nachbildung von Ensingers Erfindung: dieselben drei hohen Felder, die senkrechten Fialen an den Durchkreuzungspunkten der Rippen, die Umgänge am Ende des dritten Feldes und unter der Kreuzblume, die Laubbossen am oberen Verlauf der Längsgurten. Nur die Füllung der Felder steht wieder dem Plane Böblingers näher, sofern sie in der Art hoher, luftiger Fenster gedacht ist.

Das Verhältnis unseres Planes zu denen der Ensinger ist leicht zu bestimmen: er setzt die Kenntnis der Ensingerschen Risse durchweg voraus, arbeitet mit ihren Motiven, die er in freier Weise verwertet, vermehrt und ornamental bereichert. Sein künstlerisches Hauptverdienst liegt in der allmählichen, wohlvorbereiteten Verjüngung des Umrisses und der Verhehlung der Übergänge, wobei freilich der erhobene Einwand bestehen bleibt. Daß der Entwurf aus einer Bildschnitzer- und Schreinerwerkstatt hervorgegangen

ist, scheint sehr wohl möglich. Denn wo die architektonischen Vorlagen verlassen sind, tritt eine ausgesprochene Neigung zu den Kunststücken der »Schreinergotik« zutage. Motive wie die geflochtenen Schäfte im Stabwerk des Oktogons, die schrägen Brücken von den Wendelstiegen zum Kranze, die balancierende Stützfigur am Mittelpfeiler des zweiten Vierecksgeschosses, das Maßwerk an der Horizontalteilung des Achtecks fallen entschieden aus dem tektonisch gedachten Formenkreise der übrigen Pläne heraus und tragen einen kunstgewerblichen Charakter. Turmartige Gebilde waren ja in den Bildhauer- und Bildschnitzerwerkstätten für Sakramentshäuser, Kanzeldeckel und Baldachine aller Art sehr beliebt, und an solchen Zierstüken waren wohl Formen und Motive zulässig, die sich an einem Riesenturm in hundert Metern Höhe als unpassende Spielerei und kleinliche Künstelei ausnehmen würden. Schwieriger ist die Frage, in welchem Verhältnis unser Projekt zu Böblingers Plan steht. In der Entwicklung der spätgotischen Ornamentik stehen die beiden ungefähr auf gleicher Stufe und mögen denn auch ziemlich gleichzeitig, etwa zwischen 1470 und 1480 entstanden sein. Gegenüber den Ensingerschen Plänen haben beide das einheitliche Achteck und die fensterartige Füllung in den durchbrochenen Feldern der Pyramide gemein; im übrigen schließt sich der Syrlinsche Plan sichtlich an die der Ensinger an. Man kann das so erklären, daß Syrlin den Böblingerschen Plan gekannt, von ihm auch die zwei genannten Stücke herübergenommen, sonst aber bewußt an die ältere Tradition der Bauhütte angeknüpft habe. Oder aber, und diese Deutung will uns fast mehr zusagen, kannte Syrlin nur die Risse der Ensinger und baute auf diesem Grunde weiter; und aus seinem Plane hätte dann Böblinger die beiden glücklichen Neuerungen übernommen. Jedenfalls liegt der Syrlinsche Plan nicht auf der geraden Linie, die von den zwei älteren Rissen zu Böblinger führt, sondern etwas abseits. Auch das würde dazu stimmen, daß er nicht von einem der berufsmäßigen Werkmeister der Hütte, sondern von einem Außenstehenden, der freilich die Vorlagen der Bauhütte genau kannte, gefertigt ist. Einen Mann von gutem künstlerischem Blick darf man in seinem Schöpfer jedenfalls sehen.



Die angefochtenen Bilder des Jan van Eyck.

Von **Fritz Rupp.**

Als der Münchner Kunsthistoriker Karl Voll im Jahre 1900 mit einer kritischen Studie [1]) über Jan van Eycks Werke herausgekommen war, wurde ihm vielseitige Anerkennung. Allein Bode griff ihn im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunst-Sammlungen [2]), anknüpfend an eine neue Berliner Erwerbung (Jan van Eycks Bildnis eines burgundischen Kammerherrn), an. Zu einer Einkehr scheint Bodes polemische Entgegnung Voll, wie er in seiner, sechs Jahre darauf erschienenen »Altniederländischen Malerei von Jan van Eyck bis Memling« zeigt, nicht veranlaßt zu haben. Lediglich die Ausführungen zu dem Londoner Bildnis des Mannes mit dem Turban unterzieht der Münchner Gelehrte einer kurzen Modifikation. Konnte er in seiner ersten Schrift nichts als eine starke Übereinstimmung in dem Kontur mit dem Arnolfini-Bild in Berlin wahrnehmen, so entgeht ihm nun die »auffallende Familienähnlichkeit« [3]) mit dem Porträt von Eycks Frau nicht. Auch die Annahme eines verschollenen Originals taucht auf. Bodes recht zutreffende Bemerkung über das gleiche Spiel der Augen in dem Bildnis des Mannes mit dem Turban und dem der Frau van Eycks ließ sich doch nicht ganz übergehen. Zu einer Umkehrung seines eingenommenen Standpunktes kam Voll aber wie gesagt nicht. Nach wie vor scheidet für ihn der kleine Bilderkreis, der sich an das epochemachende Porträt des Mannes mit dem Turban anschließt, wie der Jan de Leeuw in Wien und der Mann mit den Nelken in Berlin aus dem Oeuvre des Meisters aus. Die für alle diese Werke angefochtene Kreuzung von Blick und Haltung des Kopfes ist ein künstlerischer Vorwurf, der erst mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts eine ausgebreitete Anwendung findet. Aber er kommt auch bei Petrus Christus, Dierick Bouts und dem Meister der Perle von Brabant vor, während er bei Memling, soweit uns dessen Werk bekannt ist, fehlt. Ein Kriterium zur späteren Datierung strittiger Werke van Eycks kann darin nicht gefunden werden. Wieweit nun Voll zur Ab-

[1]) Karl Voll, Die Werke des Jan van Eyck. Straßburg 1900.

[2]) Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen. Bd. 22, 1901, S. 115 ff.

[3]) Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906, S. 43.



sprache einer Reihe von Eyckschen Meisterwerken berechtigt ist oder nicht, soll der Gang dieser Untersuchung lehren.

In der »National Gallery« zu London befindet sich das Bildnis eines alten Mannes mit rotem Turban. Es ist datiert, und die Inschrift trägt das für Eyck charakteristische Motto »als ikh kan«, nicht geschrieben »als ihk kan«, wie bei Voll wiederholt zu lesen ist. Die Inschrift soll, da sie nicht kalligraphisch genug ist, zu Bedenken Veranlassung geben. Bode hat diesen Einwurf in dem erwähnten Aufsatz überzeugend zurückgewiesen. Wie verhält es sich aber mit dem Charakter der Inschrift? Gleichfalls in der »National Gallery« befindet sich das so hoch gepriesene und glücklicherweise auch bezeichnete Timotheos-Bild. Prüfen wir doch einmal etwas eingehender die beiden Inschriften und wir erkennen, auch ohne beeidigter Schreibsachverständiger zu sein, daß die Übereinstimmung der Schnörkel, so bescheiden die Verzierungen bei dem Turbanträger angewandt sind, die scharfe Betonung der Kanten und die in den schweren Strichen ungleiche doch sichere Pinselführung keine Spuren einer unterschiedlichen Hand zeigen. Doch wir haben noch zuverlässigere Kriterien. Die angefochtene Inschrift weist in dem Worte »ALS« hinter dem Buchstaben L an Stelle des Kapitalen S ein eckiges, der griechischen Schrift entlehntes Zeichen auf. Das darf nicht übersehen werden, kann es sich doch bei Eyck nur um eine unbewußte Anwendung handeln. Das gleiche griechische Zeichen findet sich auch in der gotischen Minuskel-Inschrift auf dem Verlöbnis-Bild des Arnolfini und dem Porträt des Timotheos in London. Von größerer Bedeutung aber für die angefochtene Inschrift ist das Vorkommen in dem Worte »OKTOBRIS«. Also auch hier setzt die Gewohnheit nicht aus. Oder sollte ein Fälscher so umsichtig gewesen sein, den seltsamen Buchstaben im Anschluß an einen spezifisch Eyckschen und nur vereinzelt auftretenden Gebrauch in der Inschrift zu verwenden? Wir können es nicht glauben, selbst wenn wir es mit der Kopie eines Bildes des Meisters zu tun hätten. Und welch eine eigentümliche Form hat das C in dem Worte fecit! Es nimmt eine Mittelstellung ein. Der aufgestellte Fälscher müßte also scharf hingesehen und geradezu eine einzigartige Übung in der Nachahmung von Inschriften gehabt haben. Erwähnen wir noch für die Porträts des Turbanträgers und des Timotheos die Übereinstimmung des an die alte Unzialschrift sich stark anlehnenden E — es fehlt für den schmucklosen Buchstaben der für das Gotische so charakteristische vertikale Teilungsstrich — so genügt nach unserer Überzeugung diese Beweisführung, um die Annahme einer unechten oder verdächtigen Inschrift in das Reich der unbegründeten Hypothesen zu verweisen. Wie eine Fälschung oder Korrektur Eyckscher Inschriften aussieht, kann man an dem Christusbilde »Rex Regum« in dem Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin entnehmen. Wir halten die drei



Worte »ALS IKH KAN« für unecht oder doch leichtfertig ergänzt, ohne uns heute über das Bild selbst, da wir nicht alle Wiederholungen gegenwärtig haben, zu entscheiden. Es hätte Voll, der unseres Erachtens eine sehr richtige Deutung der gefälschten Buchstaben gibt, nicht entgehen dürfen, wie groß trotz der Entstellung die Ähnlichkeit mit der gleichen Inschrift auf dem Londoner Bilde des Turbanträgers oder der Brunnenmadonna zu Antwerpen ist. Wo hier die Fälschung oder schlimme Verbesserung und wo die Originalinschrift ist, ergibt sich auch bei flüchtigster Betrachtung auf den ersten Blick.

In der Gesamtauffassung des Porträts macht sich eine ausgesprochene Hinneigung zu plastischer Darstellung geltend. Das hat man schon früh beobachtet. Licht und Schatten sind die neuen Mittel, womit der Künstler arbeitet. Es ist die Sprache des Spätgotikers, Zeitstil im vollsten Sinne und doch seinem innersten Wesen nach so grundverschieden von den Werken der Zeitgenossen und nachfolgenden Generationen. An die Meister des Barocks mahnt die große Kunst Jan van Eycks. Wie dort ein plastischer und ein malerischer Stil nebeneinander hergehen und der Form und Konzeption fortgesetzt neue Nahrung zuführen, so kreuzen sich die gleichen Einflüsse zur Blütezeit der gotischen Kunst. Nicht ohne innere Gründe zieht der Altarschmuck jener Zeit die Plastik so ausgiebig heran. Davon blieb auch die reine Tafelmalerei nicht unberührt. Die exponierte Stellung der Plastik im Gotteshause war vorbildlich. Eyck ist noch einmal auf das Problem scharfer Lichtverteilung im Porträt zurückgekommen, in dem Vermählungsbilde des Arnolfini zu London aus dem folgenden Jahre.

Wiederholt ist auf die prächtige Modellierung der rechten Gesichtshälfte des Turbanträgers hingewiesen worden. Die technische Sicherheit, mit der es dem Künstler gelungen ist, den Kontur mit hellen und dunklen Tönen zu fixieren, wird von Kennern der altniederländischen Malerei immer bewundert werden. Der Eindruck des organischen Ineinandergreifens aller Einzelheiten nimmt den Beobachter gefangen, und man wird sich bewußt, wie der ausübende Meister immer die ganze Persönlichkeit sinnlich gegenwärtig hatte. Nicht das Auge allein ist es, was das Porträt so anziehend macht. Wie es aus dem Antlitz mit der schlanken und doch kräftigen Nase, dem leise eingekniffenen Mund schaut, das läßt die innere Zusammengehörigkeit so klar erkennen. Hierin liegt auch das eminent Charakteristische dieses Porträts und nicht in der sorgfältigen Herausholung der geheimsten Hautfältchen. Aus den Ohren, die Eyck wie alle Details des Kopfes stets mit größter Sorgfalt behandelt, können wir nicht auf seine Hand schließen; sie sind von dem Turban bedeckt. Die Behauptung, daß dieser Umstand gegen die Autorschaft des Meisters spreche, muß ernstlich zurückgewiesen werden. Ganz abgesehen davon, daß eine solche Annahme dem Künstler eine

gewisse Unfreiheit seinem Objekte gegenüber insinuieren heißt, trifft sie überhaupt für das ganze Oeuvre Eycks nicht zu. Schon auf dem Genter Altar bedeckt die Rîse in dem Bild der Stifterin, der Isabella Vydt die Ohren, und auf dem Vermählungsbilde des Arnolfini treten diese als charakteristisches Merkmal völlig in den Hintergrund. Dagegen läßt die Ausführung der Nasenflügel auf die Hand des Meisters schließen. Kein Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, auch Memling nicht, der hierin Eyck noch am nächsten kommt, pflegt ihre Darstellung mit gleicher Sorgfalt. Offenbar reizten den Künstler die schweren Schatten der Nasenhöhlen in ihrem Kontrast zu den lichten Fleischtönen, und man darf sagen — der Meister übertreibt. Das Urteil gilt ebenso von der andern Gruppe von Bildnissen wie des Kanonikus van der Paele, des Kardinals della Croce usf., ja für die Darstellung des Menschen, in welchem Werke Eycks sie auch immer anzutreffen ist, überhaupt. Nicht weniger bedenklich als die Kritik der Ohren ist es, von dem bewegten Faltenwurf des Turbans auf die Hand eines fremden Künstlers zu schließen. Wem die französisch-burgundische Mode jener Zeit auch nur flüchtig bekannt ist, wird an dem Gefältel des Turbans keinen Anstoß nehmen. Wie geschaffen schien die Gugel, als eine eigenartige Kopfbedeckung bei lästiger Hitze getragen zu werden. Man wird nicht behaupten können, daß der Mann mit dem Turban durch Formlosigkeit, die dem Künstler ein Recht zum Widerspruch gegeben hätte, verletzt. Man kann ganz andere Gebilde der damals herrschenden Geschmacklosigkeit antreffen, und ist es nicht überhaupt fraglich, ob der Besteller sich in so wichtigen Dingen Vorschriften machen ließ? Und wichtiger als zu irgendeiner Zeit erschien dem damaligen Geschlecht die Frage der Mode. Doch der alte Herr in unserem Bilde macht den Eindruck, als sei er über die Schwäche jugendlicher Eitelkeit hinaus. Wir halten den Hinweis auf den Genter Altar an dieser Stelle nicht für besonders glücklich.

Ob der Farbenton des Porträts, wie Voll urteilt, kühl ist, wollen wir nicht allein entscheiden. Kaemmerer findet den Fleischton »warmrötlich« [4]), und wir stimmen ihm aus voller Überzeugung bei. Angesichts eines solchen Widerspruches müßte man bezweifeln, ob es überhaupt angängig ist, von kühlen und warmen Tönen zu sprechen. Wir glauben doch und halten die Lösung der Schwierigkeiten überall da für möglich, wo man imstande ist, in eine reinliche Scheidung von physischen und seelischen Eindrücken eintreten zu können.

Neben den Vorzügen besitzt das Bildnis auch die Nachteile Eyckscher Kunst. Die Linie der Augenbrauen verläuft in einer stark gerundeten ungebrochenen Kurve, die sich über das Nasenbein hin fortsetzt und keine sichere Hand in der Scheidung so wichtiger Gesichtspartien verrät. Mit nicht gerin-

[4]) Ludwig Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck. Bielefeld und Leipzig 1898, S. 62.



gerer Schärfe trifft der gleiche Tadel das so laut gepriesene Porträt des Timotheos in London; auf dem Bilde des Mannes mit den Nelken in Berlin muß er wieder ein Kriterium für die Unechtheit des Werkes abgeben. Alles in allem bleiben wir bei der Behauptung, daß das Porträt des Mannes mit dem Turban von dem Meister herrührt und eine Leistung von historischer Bedeutung ist. Wir würden keinen Anstand nehmen, das Werk, wenn es unbezeichnet wäre, dem Jan van Eyck zuzuschreiben. Ein unbekannter Meister kommt unseres Erachtens nicht in Frage. Die Zeit war an wirklich starken Talenten arm, und an dem Hofe der verschwenderischen Herzöge von Burgund blüte auch der Weizen unbedeutender Künstler. Der Schöpfer des besprochenen Werkes brauchte zu einer Fälschung nicht zu greifen, dazu steht die Qualität des Bildes zu hoch.

In dem Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin hängt das Porträt des Mannes mit den Nelken. Das Bildnis ist bekannt und mit Recht berühmt. Mit unvergleichlicher Sicherheit ist es dem Künstler gelungen, in dem greisen Kopf den letzten Rest von Ausdrucksfähigkeit zu vermitteln. Wässerige Augen schauen uns prüfend, aber nicht »krankhaft angespannt und blöde« [5]) an. Der aufmerksame Blick steht in innerstem Zusammenhang mit der emporgehobenen linken Hand, die uns absolut nicht so überflüssig vorkommt. Mit plumper Beweglichkeit sucht sich der alte Herr zu engagieren, und die Meisterschaft, womit Eyck dem unerfreulichen Modell gegenüber seine Aufgabe gelöst, hat die Bewunderung, die dem Werke seither zuteil wurde, wohl verdient.

Die Ähnlichkeiten in der Ausführung mit dem Bilde des Kardinals della Croce sind, wie Voll sehr richtig bemerkt, »so schlagend, daß für die allgemeine Bezeichnung zunächst nur der Name Eyck übrig bleibt«. In dieser Überzeugung werden wir nach Prüfung der Einwände, die zu einem andern Resultate führen sollen, noch lebhaft bestärkt. Die Aufgabe des Künstlers war: einen alten Herrn naturgetreu nachzubilden. Mehr zu sagen ist uns nicht erlaubt, und die Behauptung, daß der Porträtierte eckige, harte Züge gehabt habe, ist das genaue Gegenteil von dem, was jeder einsichtsvolle Beobachter aus dem Bilde herausliest. Wenn ein bündiger Schluß erlaubt ist, so deuten die fleischigen Faltenmassen, die hohen Augenbogen und die zurücktretenden Backenknochen auf runde Züge. Vollkommen ist das Porträt des Mannes mit den Nelken ebensowenig wie die übrigen Kunstwerke des Meisters, und wir sehen die berüchtigte »nervlose, runde Linie« auf sämtlichen Bildnissen, nicht zum letzten auf dem ganz unbegreiflich überschätzten Porträt des Timotheos. Wie dem auch sei, jedenfalls

5) Ohne besondere Angabe beziehen sich die folgenden Belegstellen immer auf Volls Studie über Jan van Eyck.

können wir uns über die Eyckschen Schwächen hinweg das Modell zu dem Manne mit den Nelken sehr gut denken. Wir finden in dem angestrengt prüfenden Blick, der uns bei anhaltender Betrachtung in leichte Unruhe versetzt, ein vorzügliches Kennzeichen jener Kunst, die allein der Persönlichkeit ohne Rücksicht auf den Beifall nachgeht. Der alte Herr ist mit einer Sicherheit getroffen, die des Eindruckes nicht verfehlt. Man beachte nur einmal die staunenswerte Behandlung der Details, wie mühelos alles ineinandergeht und, von innerlichem Leben erfüllt, dem Werke zu seiner bleibenden Wirkung verhilft. Noch treten die Knochen nicht mit voller Schärfe hervor; fleischige Hautfalten, die Überreste längst entschwundener Körperfülle verhüllen in leichter Rundung das starke Gefüge. So sind in der Linienführung des Konturs weniger scharfe Ecken unausbleiblich. Die nur schwache Wölbung des Schläfenbeines, die schweren Augenlider und Tränensäcke, alles mit großer Sicherheit hingeworfen, lassen die Augenhöhlen flach erscheinen, und das kräftige zahnlose Gebiß, dessen der alte Herr sich rühmen darf, bildet mit den Muskeln im Winkel des gewiß nicht kleinen Mundes einen fleischigen Wulst, der energisch Wange und Kinn scheidet. Was einer so einfachen Erscheinung gegenüber das Fehlen einer »Betonung der Knochen« und die Hervorhebung von »unbeholfenen konvexen Zügen« heißen soll, ist unklar. Das Bild hat unser medizinisches Interesse immer in hervorragender Weise erregt. Es wäre ein fruchtloses Bemühen, in der altniederländischen Malerei ein Werk zu suchen, das mit gleichem anatomischen Verständnis die Struktur eines Schläfenbeines oder die unter der Cutis lagernden Fettreste des Unterhautzellgewebes erkennen ließe. Wir glauben, daß Eyck die Grenze des Erreichbaren gestreift hat. Eine meisterhafte Sicherheit in der Verteilung von Licht und Schatten verrät sich auch auf der linken Gesichtshälfte des Dargestellten. Hier bot die Wechselwirkung eines faltenreichen Gesichtes und der scharf überzogenen Knochen dem Künstler nicht gewöhnliche Schwierigkeiten; Eyck hat sie scheinbar spielend überwunden. Kein noch so schüchterner Übergang zur Stilisierung verdirbt uns die reine Freude an der Arbeit. Der Mann mit den Nelken hat sich unter der Hand des Meisters nicht verschönert und verdankt seinen Ruhm der naturalistischen Treue, die vor nichts zurückschreckte. Was nun die Starrheit, den gerügten Hauptfehler des Bildes, anbetrifft, so rühren wir hiermit an eine Stileigentümlichkeit, die ein untrügliches Merkmal des Naturalismus in der spätgotischen Kunst überhaupt ist. Hier war die Aufgabe nur insofern erschwert, als der alte Herr zu einer outrierten Darstellung geradezu verführte. Die Eyckschen Porträts machen fast ausnahmslos den Eindruck, als wären sie aus einer Handlung herausgeschnitten. Dem Beobachter wird es immer leicht werden, sich in innere Beziehung zu dem Bildnis zu setzen. Einen Mangel an Beherrschung der



Form können wir hierin nicht erblicken. Das Befremdende liegt vielmehr in einer gewissen Unfreiheit, die auch ein so großer Künstler wie Eyck nicht ganz überwand. Am unabhängigsten erscheint uns der Meister in dem Porträt des Kardinals della Croce. Es könnte seiner inneren Auffassung nach einer späteren Zeit angehören, ein Gedanke, den wir aber aus jedem andern Grunde weit von uns weisen. Ernst zu nehmen sind die Ausstände an den Händen, Mängel, die unschwer zu bemerken sind. Der Daumen der linken Hand ist gründlich verzeichnet; die Ausführung einiger Finger darf geradezu als gelenklos verurteilt werden, so insbesondere des Mittelfingers der rechten Hand. Doch kommen Inkorrektheiten auch in andern und beglaubigten Werken von Eyck vor. Man beachte nur die Mittelglieder der Finger an der linken Hand des Kanonikus van der Paele auf dem Bilde zu Brügge, die dünnen Finger an der rechten Hand des Engels der Verkündigung in St. Petersburg, vor allem die abstoßende Häßlichkeit des langen Daumens, der gleiche Übelstand auf dem Vermählungsbild des Arnolfini, nicht ganz so abschreckend auf den Außenflügeln des Genter und des Dresdener Altars. Man sieht, die langen Daumen sind charakteristisch für den Meister. Auch auf dem Bildnis des de Leeuw in Wien, das freilich nicht echt sein soll, sind die Glieder der Finger gelenklos und in den Proportionen falsch. Die gerügten Mängel fallen bei der Frage nach der Echtheit des Berliner Bildnisses nicht bestimmend in die Wagschale. Derartige Ausstände lassen sich auch, um einen alten Meister von unbezweifeltem Ruf zu nennen, bei Matthias Grünewald machen, so z. B. an den Grisaille-Bildern der beiden Heiligen Lorenz und Cyriacus im Städtischen Historischen Museum zu Frankfurt a. M. Und wie viel unproportionierte Gliedmaßen finden wir bei Rubens, welche Verzeichnungen bei Hans von Marées! Nicht immer liegen die Dinge so einfach wie bei dem gewissenhaften Dürer und seinem innigen Streben nach Wahrheit in der Zeichnung. Eyck war vor allem andern Kolorist. Einem solchen Künstler kommt man mit kritischen Tüfteleien nicht näher.

Zu allen Zeiten wurde die Durchbildung des weit abstehenden linken Ohres hervorgehoben. Können wir auch, rein malerisch betrachtet, nicht ganz in das Lob einstimmen, so sehen wir doch nicht ein, daß das Ohr so etwas wie »flach gestrichen« erscheint. Ohne diesen Umstand, der bei dem eminent plastisch durchgebildeten Organ unseres Erachtens noch nicht einmal scharf genug hervorgehoben ist, würde man nicht der Illusion eines abstehenden Ohres verfallen, noch könnte das andere über die Wange hervorragen. Wir finden vielmehr, daß das linke Ohr ungleich besser eingesetzt ist als auf dem Bilde des Timotheos in London. Fiele hier nicht die grüne Sendelbinde zum Teil verhüllend herab, so würde der unorganische Zusammenhang mit der Gesichtshälfte noch schärfer auffallen, als dies ohnehin

schon der Fall ist. — Nicht immer gelingt es aber dem Meister, die Perspektive der Augen der Haltung des Kopfes richtig anzupassen. Auf dem Porträt des Mannes mit den Nelken und dem des Londoner Turbanträgers ist die Verkürzung an den Augen ungewöhnlich scharf herausgekommen; der Timotheos in London und Jan de Leeuw in Wien lassen von diesem Fehler nichts erkennen. So mischen sich in anerkannten und bezweifelten Werken Mängel und Vorzüge untereinander.

Das Kolorit des Mannes mit den Nelken ist greisenhaft oder, wie Voll will, auch kühl. Das ist bei dem alten Herrn kein Werturteil für die Farbengebung selbst. Man muß vor den Werken eines Künstlers wie Eyck sehr vorsichtig mit solchen Begriffen sein. Auch darf der Porträtierte mit dem Kardinal della Croce trotz mancher äußeren Übereinstimmung nicht in einem Atem genannt werden. Der Unterschied ist mit Händen zu greifen und spricht sich in Konzeption und Farbe unverkennbar aus. Schlaue Äuglein leuchten aus dem Antlitz des Kardinals, und die frische Farbe des rundlichen Gesichtes läßt vermuten, daß die Askese nicht nach dem Geschmack des Italieners war. Wie ganz anders tritt uns der Mann mit den Nelken entgegen. Tiefe Furchen haben die Züge des Greises verhärtet, und die dumpfe Luft trüber Geschäftsräume hat schon lange das letzte Rot auf den Wangen erstickt. Und doch ist noch Leben in dem alten Manne, wenn auch nicht blühend und warm. Die übertriebene Bezeichnung des Kolorits als »kalt« ist schon darum nicht richtig, weil die charakteristischen blauen Töne fehlen, und »unrein« ist die Farbengebung ebensowenig. Dazu ist alles zu konsequent und klar durchgeführt. Wir hätten mehr Verständnis für einen Vorwurf gehabt, der das Gegenteil besagt. Noch bedenklicher sind die Epitheta »hart und gefühllos«. Wir meinen nicht die Ausdrucksweise selbst und erkennen gern ihre Berechtigung als Bezeichnung eines Empfindungsvorganges analog den Tönen in der Musik an. Wir glauben nur, daß man unter dem Eindruck, den der alte Herr auf uns macht, den Blick für die rein malerische Beurteilung verloren hat. Härte und Gefühllosigkeit scheinen Charaktereigenschaften des Dargestellten gewesen zu sein. Ganz unverständlich ist es uns, wie man das Kolorit der Kirchenmadonna neben das des Mannes mit den Nelken halten kann. Eine solche Betrachtungsweise ist keine Methode mehr und trägt dazu bei, die Schwierigkeiten beharrlich zu vermehren. In einem bewußten Gegensatz zu Voll stehen wir mit unserer Meinung, Eycks Bemühung, die erschlaffende Tätigkeit der Arterien unter der Epidermis durch eine diskrete Abtönung wiederzugeben, fordere geradezu den Vergleich mit der Kunst eines Denner heraus. Einen üblen Beigeschmack des Paradoxen, wie man dem Turbanträger gegenüber will, hat diese Erinnerung nicht, im Gegenteil, wir lassen uns gerne darüber belehren, wo die Grenze zwischen der virtuosen Technik

des Hamburgers und dem Streben des Niederländers nach Naturwahrheit zu ziehen ist. Eyck hat nicht nur in der Technik, sondern auch in der Komposition die Vergangenheit überwunden, und eine nachfolgende Generation schon hat es verstanden, das Neuerworbene als festen Besitz zu erweitern. Im Louvre befindet sich das Bildnis eines Mannes mit einem Weinglas, früher im Besitz des Grafen Wilczek, ein Werk, das entgegen manchen äußeren Vorzügen an innerem Leben weit seinem Vorbilde, dem Manne mit den Nelken, nachsteht. Man unterlasse nicht, das Bildnis einer sorgfältigen Beobachtung zu unterziehen. Alsdann wird man erkennen, wie unrecht Voll hat, alle angefochtenen Werke einfach einer späteren Zeit zuzuweisen.

Einer scharfen und vernichtenden Kritik unterliegt auch das Bildnis des Jan de Leeuw im Wiener Hofmuseum. Es hängt in unmittelbarer Nachbarschaft des Kardinals della Croce, und das ist gut. Das Porträt des hohen geistlichen Herrn soll alle Züge der Eyckschen Urheberschaft tragen, und man wagt nicht, die Echtheit anzuzweifeln. Dagegen findet man bei dem Jan de Leeuw das Ohr »unnatürlich hoch« am Kopfe und »flau und flüchtig« behandelt. Diese Art der Kritik ist neu. Was hat die mehr oder weniger normale Lage eines Organs mit der Frage nach der Echtheit eines Bildes zu tun? Man kennt ja die Porträts, den Louis de Gongora im Prado und den Papst Innozenz X. im Palazzo Doria zu Rom, beide von Velasquez, oder im Wiener Hofmuseum den Filippo Strozzi und den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen von Tizian, Beispiele, die sich ohne Schwierigkeit vermehren ließen. Sie mögen genügen, zu beweisen, wie die Lage des Ohres ein Kriterium zur Bestimmung des Künstlers nicht sein kann, noch sein darf. Eyck hat keine Idealbildnisse gemalt.

Die Technik des Farbenauftrages ist in beiden Meisterwerken des Wiener Hofmuseums, soweit die Übermalungen ein Urteil gestatten, die gleiche vertriebene Art. Was mit der »flachen« Behandlung des Mundes auf einem Porträt gemeint ist, das in der Wirkung »wohl von jeher auf einen uneyckischen Gegensatz von hell oder dunkel gestellt ist«, will uns wenig verständlich erscheinen. So »uneyckisch« ist dieser Gegensatz, wie wir oben gezeigt haben, nun einmal ganz und gar nicht. Warum sollten dem Spätgotiker Licht und Schatten gleichgültige Dinge sein? Die Beleuchtung des Ohres, das etwas unvermittelt aus der Wange hervortritt, die scharf umränderten dunklen Nasenflügel, die von dem mächtigen Augenbogen an dem breiten Nasenrücken herabgleitenden unbelichteten Partien, das alles findet sich auch auf andern Werken des Meisters, ebenso ist uns das Inkarnat von der Paele-Madonna in Brügge und dem Arnolfini-Porträt in Berlin her nicht fremd. Wie auch immer wir das Porträt des Jan de Leeuw prüfend betrachten, sei es auf die vertriebene Technik, sei es auf die Vorliebe für warme Farbentöne oder auf die eindrucksvolle Konzeption

hin und mit beglaubigten und unbezweifelten Werken Eycks vergleichen, wir kommen stets zu dem gleichen Ergebnis: greifbare Unterschiede, um das Bildnis dem Meister abzusprechen, lassen sich nicht auffinden. Wir haben das Werk auch auf die Übermalung hin untersucht und stimmen mit Voll darin, daß ihnen ein bedeutender Umfang zugesprochen werden muß, nicht überein. Eine Restauration des Bildes wird überhaupt kaum ratsam sein. Die Übermalung zeigt nicht die tupfende Manier eines berüchtigten Korrektors, und wir ziehen das Bild in seinem jetzigen Zustand der völligen Verderbnis, der es bei einer forcierten Wiederherstellung vielleicht ausgesetzt ist, vor. Herr Hofrat Schaeffer, der Direktor der Gallerie, versichert, daß seit dem Jahre 1881 bestimmt nichts an dem Werke geschehen sei, und glaubt daher, daß die Übermalungen wahrscheinlich mehr als 50 Jahre alt seien. Protokolle, die uns einen Aufschluß geben könnten, sind leider nicht vorhanden.

Wie verhält es sich nun mit der Inschrift? Voll hat versucht, zwei Chronostichen glaubhaft zu machen, und die nicht völlige Übereinstimmung einer zweiten Hand zuzuschreiben. Der Versuch muß als mißlungen bezeichnet werden. Für die beiden ersten Verse wäre der Buchstabe D auszuschalten, was nicht ohne Willkür ist, und für die Schlußzeile müßte eine ursprüngliche Schreibweise des Namens Eyck mit einfachem I vorausgesetzt werden. Ebenso wäre das J in blijct mit einzurechnen, was sich allerdings mit Rücksicht auf graphische Ausführung rechtfertigen ließe; die Buchstaben I und J gleichen sich in der Inschrift vollständig. Alsdann ergäbe sich folgendes Bild:

*J*AN DE (Löwe) OP SANT ORSE*L*EN DA*C*H
DAT *CL*AER EERST *M*ET OGHEN SA*C*H . 1401
GHE*C*ONTERFE*I*T N*U* HEEFT *MI* *J*AN,
*V*AN ĘI*C*K *WEL* B*LIIC*T *W*ANNEERT BEGAN . 1436

Bode hält nun die Schreibweise des Namens Eyck mit einfachem I nach den vlämischen Gesetzen für unmöglich. Das ist ein Irrtum, denn ein solches vlämisches Gesetz gibt es nicht. Aus dem germanischen Diphthong ai ist sehr wahrscheinlich der lange Vokal ê entstanden, der in geschlossener Silbe schon sehr bald durch den doppelten Buchstaben ee bezeichnet wurde. Daneben taucht auch die Schreibweise ei sowie ey auf, ferner erscheint unter dem Einfluß des Hochdeutschen im 14. Jahrhundert die Konsonantenverdoppelung im Auslaut, und es tritt ck für ein einfaches k ein. So läßt sich die Entwicklung des Namens Eyck aus dem alten Worte êk = Eiche zwanglos verfolgen. Irgendwelche Schwierigkeiten bietet die Etymologie des Wortes nicht. Wie wenig sich aber jene Zeit an eine bestimmte Schreibweise hielt, geht aus einer Zusammenstellung, den von de Laborde veröffentlichten Akten der Herzöge von Burgund entnommen, hervor. Dort finden



wir folgende Variationen in der Schreibart des Namens Eyck: Eick, Eych, Eicke, Eecke, Heik, Heick, Deyk, Deik und Deick. Wir haben diese Klarstellung auf Bodes Einwand hin unternommen; für unsere Untersuchung ist sie bedeutungslos, da die Schreibweise des Namens Eyck mit einfachem i schon nach Lage der einzelnen Buchstaben ausgeschlossen ist. — Doch nehmen wir an, es verhielte sich mit der Inschrift so, wie man im Interesse der Annahme einer Fälschung wünschen mag, was folgt hieraus? Bild und Rahmen sind die Arbeit eines Fälschers, eine andere Erklärung gibt es nicht. Daß der Kopist den Eyckschen Rahmen benutzt haben soll, ist eine zu gewagte Annahme, als daß sie überhaupt aufgeworfen werden kann. Jedoch alt ist die Inschrift, und Spuren einer zweiten Hand sind auch zu beobachten. Wer hat nun die beiden Chronostichen verdorben oder nicht verstanden? Gewiß beide nicht, weil überhaupt keine vorhanden waren. Wie sollte der Fälscher oder der spätere Restaurateur, die sich in alle Details mit so großer Treue verlieren, dazu kommen, etwas so Wesentliches wie die Hervorhebung der Chronostichen zu eliminieren? Oder, mit welchem Recht machen wir einen der beiden Anonymen zu einem solchen Ignoranten, daß er die Inschrift nicht versteht? Wir tun gut, uns auf so kühne Kombinationen, die schließlich aus einer Summe von Unwahrscheinlichkeiten die Möglichkeit einer Fälschung ableiten, nicht einzulassen. Auch die Handschrift selbst ist unverdächtig; auf sie kommen wir noch bei Besprechung des Dresdener Reisealtärchens zurück.

Die Persönlichkeit des Porträtierten als eines Zeitgenossen des Jan van Eyck ist festgestellt, also geht das Bildnis auch ikonographisch mit unserem Künstler zusammen. Aber noch könnte ein Maler-Genius von gleicher Potenz gelebt haben, der bis zur Stunde dem scharfen Auge der archivalischen Forschung entgangen ist. Eine solche Annahme hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich, das weiß auch Voll, also bleibt ihm keine andere Wahl, als einfach die zweifelhaften Werke einer späteren Zeit zuzuteilen. Daß eine so schwerwiegende Behauptung eingehender Begründung bedarf, unterliegt keinem Zweifel. Doch glauben wir, daß ein jeder Versuch in diesem Sinne auf den schärfsten Widerspruch stoßen wird. Denn etwas ist dem gesamten Porträtwerke Eycks eigen, eine monumentale steife Ruhe unter Vermeidung größeren Beiwerks. Sie wirkt geradezu plastisch, gleich groß in Formensprache und seelischem Ausdruck. Die Nachfolger des Künstlers ziehen die Landschaft in weitem Umfange heran. Diese ist als belebendes Element gedacht. Noch vermag sie aber, von einigen Arbeiten des Memling und Bouts abgesehen, den Eindruck einer geschlossenen Komposition weder der Anlage noch der Farbe nach zu erwecken. Auch mit der raumlosen Tiefe, wie sie von Eyck in die Porträtkunst eingeführt wurde, vermag die jüngere Generation nichts anzufangen. Wo sie sich findet, fördert

sie entweder die dumpfe Ausdruckslosigkeit wie bei Petrus Christus oder hebt die Übertreibung des Charakteristischen wie bei dem Meister von Flémalle aufdringlich hervor. Es ginge zu weit, auf alle Einzelheiten einzugehen; wir sind überzeugt, daß jede Bemühung, Analogien zwischen den bezweifelten Werken und Arbeiten der nacheyckischen Zeit aufzufinden, erfolglos bleiben wird.

Absichtlich haben wir uns jeder Meinungsäußerung über den Eindruck, den das Bildnis des Jan de Leeuw auf uns macht, enthalten, können jedoch nicht unterlassen, der Vollschen Beobachtung von »sehr leeren Formen mit dem unreellen Effekt des allzu scharf blickenden Auges«, die Worte Kaemmerers: »wenige Bildnisse Jans enthüllen so viel seelisches Leben wie dies« [6]) gegenüberzustellen. Die beiden Urteile sagen so ziemlich das Schlechteste und Beste, was sich kurzerhand ausdrücken läßt. Die Wahrheit liegt nicht etwa, wie versöhnliche Geister glauben mögen, in der Mitte; sie ist auf dem Wege subjektiver Bewertung, die sich von Gegensätzen nährt, überhaupt nicht erreichbar.

In der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden zieht ein Flügelaltärchen der Familie Giustiniani, als Reisealtärchen Karls V. weithin bekannt, seit langer Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Es trägt keine Bezeichnung, und seine Provenienz ist nicht bekannt. Wahrscheinlich wurde das wertvolle Stück unter König August III. in Paris erworben, indessen geben die Akten des Archivs der Galerie keinen Aufschluß. Zum ersten Male taucht es im Jahre 1765 in dem »Catalogue des tableaux de la Galerie electorale de Dresde« unter dem Namen Albrecht Dürers auf. Lange Zeit hindurch blieb es bei dieser Taufe, bis daß seit dem Jahre 1846 das Altärchen als eine Eycksche Arbeit unbestrittene Anerkennung gefunden hat. Auch Voll spricht dem Meister nur die Flügel ab, ohne jedoch bei seiner Beweisführung sonderlich überzeugend zu sein.

Der erste Eindruck, den das Auge vor dem Altärchen erhält, ist der einer unbedingten Zusammengehörigkeit von Mittelbild und Flügel. Die bis dahin noch von keinem Meister erreichte Verteilung von Licht und Schatten in dem Binnenraum, die in den hellen Partien stark durchleuchtende braune Untermalung, die schweren grauen Töne des Schattens, der gleichmäßige und feinvertriebene Farbenauftrag, das Spiel des Lichtes auf dem Ornament des Kapitäls, alles zeigt eine so klare Übereinstimmung in den einzelnen Teilen des Altars, daß auch das geübteste Auge in der Technik einen Widerspruch nicht zu erblicken vermag. Allein in der Konzeption macht sich ein Unterschied geltend. Mehr Licht durchflutet den Raum des rechten Flügels. Es strömt durch das geöffnete Fenster herein,

[6]) Ludwig Kaemmerer, a. a. O. S. 74.



in dessen unmittelbarer Nähe die hl. Katharina ihren Standort hat. Kräftig leuchtet der Surcot mit seinem satten Ultramarinblau auf. Er ist in üppiger Verschwendung mit Hermelin besetzt und verleiht der zarten Gestalt einen licht- und farbenfrohen Akzent, über den die Madonna des Mittelbildes nicht verfügt. Von koloristischer Wirkung sind auch die Flügel des Erzengels Michael, und sein Inkarnat ist frischer als dasjenige des Donators. Das alles ist nicht ohne künstlerische Absicht geschehen und hebt auch das linke Flügelbild der Farbe nach hervor. Die Aufgabe für den Künstler war in den Flügeln eine andere als in dem Mittelbilde. Dort ist die Persönlichkeit das Dominierende, hier interessiert den Künstler vor allem das Problem der Raumverteilung. Über diesen Gegensatz kam Eyck noch nicht hinaus. Die menschliche Gestalt hat es ihm angetan und, erfüllt von dem Streben, das individuelle Leben mit größter Treue wiederzugeben, verliert er den sicheren Blick für die Gesamtkomposition. Darunter leidet der Dresdener Altar, wie auch das Bild des Kanonikus Paele und vor allem die kleine herrliche Schöpfung der Kirchenmadonna. Eyck überwindet die Vergangenheit nur schrittweise, und wenn sich bei dem Gotiker der Einfluß seiner Vorgänger in der Wiedergabe des Menschen am längsten erhält, so entspricht dies einer inneren stilgerechten Entwicklung. In der Tafelmalerei erwies sich die Tradition am zähesten und büßte auch einem Meister wie Eyck gegenüber ihre Widerstandsfähigkeit nicht völlig ein. In der Gotik des 14. Jahrhunderts duldete der Mensch keine Pflege des Beiwerks, und Eyck nahm ihm nichts von seiner Bedeutung für die religiöse Malerei. Woher sollte da eine sprunghafte Entwicklung kommen? Das hätte auch in innerlichem Widerspruch mit der gesunden und klaren Kunst des Meisters gestanden. Aus der Miniaturmalerei ging diese Kunst nicht hervor, und wir neigen dazu, mit Voll eine Beeinflussung seitens der Miniatoren außerhalb der Landschaft nicht anzunehmen.

Prüfen wir die malerische Konzeption im einzelnen, so fällt die Übereinstimmung des Interieurlichtes mit dem der Lucca-Madonna in Frankfurt a. M. auf. Auch die Töne der Seitenflügel sind nicht »lebloser und kälter«, und wenn ohne Rücksicht auf den dimensionalen Unterschied eine Nebeneinanderstellung gestattet ist, so blicke man auf die Farbe der Madonna des Kanonikus Paele in Brügge, um sich des inneren koloristischen Zusammenhanges bewußt zu werden. Eine vielseitige Bewunderung haben wir stets für das Altärchen gehabt, so für das Brillantgrün des Mantels, worein der knieende Donator gehüllt ist. Ebenso glauben wir in den weißen Lichtern des Inkarnates die Hand Eycks zu erkennen. Der sichere Auftrag, die klare Anordnung schließt für den Erzengel Michael die Annahme der Arbeit eines fremden Künstlers geradezu aus. Man halte doch einmal das Berliner Bild »Maria mit dem Kinde vor dem Karthäuser« daneben und

lerne hieraus, wie sich bei gleicher Technik die Genialität des Schöpfers von der erstaunlichen Virtuosität eines Schülers unterscheidet. Neben einer hervorragenden Detailbehandlung und Perspektive erscheinen die kalte Farbe, die Ausdruckslosigkeit und die röhrenförmigen Hälse geradezu abstoßend. Eine eingehende Betrachtung dieses rätselhaften Werkes kann für die Eyck-Forschung nicht warm genug empfohlen werden, und wir bezweifeln, ob Tschudi, hätte er seinerzeit die Kartäuser-Madonna unmittelbar mit dem Dresdener Triptychon verglichen, so ungewöhnliche Worte des Lobes [7]), die zurückzunehmen ihm gewiß nicht leicht geworden ist, gefunden. Aber auch in die Nähe des Petrus Christus, wie man heute in Berlin will, gehört das Bildchen nicht. Wir denken vielmehr an den jungen Memling. Darüber mag an anderer Stelle gesprochen werden. Der engen Beziehungen wegen, die das kleine Werkchen, was Technik und Anlage anbetrifft, zu dem Dresdener Altar hat, mußte es erwähnt werden.

Wir kommen zur Besprechung der Mängel des berühmten Triptychons. Sie sind hier ebensogut wie bei anderen Schöpfungen des Meisters zu finden. Nicht um dem Werke zu schaden, heben wir sie hervor, hoffen vielmehr, daß unsere Kritik dazu beitragen wird, einer einseitigen Beurteilung die überzeugende Kraft zu nehmen. In dem Mittelbilde ist der Gegensatz des hellen und dunklen Seitenschiffes nicht klar zum Ausdruck gebracht, und auf die augenfällig fehlerhafte Perspektive kommen wir noch zurück. Die Stufenerhöhung des Thrones, worauf die Madonna sich niedergelassen hat, ist durch den Teppich recht ungeschickt wiedergegeben. Der Künstler versucht die Schwierigkeit der Verkürzung durch einen nachlässigen Hinwurf zu heben, konnte aber die Abschattung ebensowenig festhalten wie den notwendigen Bruch in der Linienführung. Auf dem rechten Flügel des Altärchens schwebt der Mantelwurf des Donators in der Luft, und in dem Erzengel Michael kehrt das perückenartige Haar des Engels der Verkündigung von dem Genter Altar wieder. Spuren der Flüchtigkeit sind auf der Säule im Vordergrund des Flügels mit der hl. Katharina sichtbar, während der Zustand des Surcots auch auf die schlechte Erhaltung des Bildes zurückgeführt werden kann. Alles in allem sind das Ausstände, die mit Zweifeln an die Urheberschaft Eycks nichts zu tun haben. Schwerer wiegt dagegen jener Vorwurf, der sich auf die Perspektive in dem Mittelbilde und den Flügeln beruft [8]). Könnte sich die Richtigkeit eines solchen Einwandes erweisen lassen, so müßte die Echtheit des Werkes der fehlenden Einheitlichkeit in dem Entwurf wegen erheblichen Bedenken unterliegen.

---

[7]) Jahrbücher der Königl. Preuß. Kunstsammlungen. Bd. X, 1889, S. 154 ff. und Bd. XV, 1894, S. 65 ff.

[8]) Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling Leipzig 1906, S. 41.



Jan van Eyck.

Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden.

Ein Flügelaltärchen.

Daß Eyck verschiedene Augenpunkte für die einzelnen Begrenzungsebenen angenommen hat, darf man als bekannt voraussetzen. Suchen wir nun die Bodenbegrenzungsebene des Mittelbildes durch Orthogonalen, paarweise vom Rande aus in gleicher Entfernung gezogen, zu bestimmen, so ergeben sich zwei Augenpunkte d und e (s. Abb.), die nicht einmal auf dem gleichen Horizont liegen. Der Boden der Kirche steigt rechts an, was sich von einem geübten Auge auch ohne lineare Aufteilung erkennen läßt. Für die Flügel fehlt es auf der rechten Seite an der geeigneten Bodenzeichnung, auf der linken lagert sich der Augenpunkt in f zwischen die Höhen von d und e ein. Die Augenpunkte der Höhenbegrenzungsebenen, an Orthogonalen in tunlichst weitem Abstand gemessen, ergeben im einzelnen die Schnittpunkte A, B und C. Die Unterschiede sind für die verschiedenen Begrenzungsebenen so gering, daß man mit Recht die hohe Kunst in der freien Behandlung der Perspektive bewundert. Die Konzeption verweist mit großer Sicherheit auf eine ausführende Hand für das ganze Triptychon.

Noch hat uns die Inschrift auf dem Rande zu beschäftigen. Sie zieht sich in gleicher Weise fortlaufend um Mittelbild und Flügel, und ihre enge Übereinstimmung mit der Bezeichnung auf dem besprochenen Wiener Porträt des Jan de Leeuw fällt sofort in die Augen. Hier wie dort haben wir es mit einem alten Rahmen zu tun, auf beiden Werken sind die teilweise gotischen und lateinischen Buchstaben gelb gehöht, und ist der Grund in einem schweren van Dyck-Braun ausgeführt. In der Kalligraphie lassen sich auch bei der schärfsten Untersuchung keine zwei Hände unterscheiden. Prüfen wir die Buchstaben im einzelnen. Neben dem H der Kapitalschrift findet das gotische Zeichen häufige Anwendung. Ebenso verhält es sich mit dem Buchstaben C; er wechselt ganz willkürlich mit dem griechischen Zeichen des S, das uns von dem Londoner Timotheosbild her wohlbekannt ist. Ein innerer Zusammenhang der beiden Werke oder ihrer Vorlagen scheint somit zu bestehen. Eine weitere Beobachtung wird auch die letzten Bedenken zerstreuen. Auf dem Bildrande des Jan de Leeuw in Wien hat der Künstler in dem Worte »gheconterfeit« den Buchstaben C in Form der alten G-Unziale wiedergegeben, in der Inschrift des Flügelaltärchens findet sich das Zeichen wiederholt. So wenig diese Schreibweise als eine ausschließliche Eigenheit Eycks angesehen werden kann (wir sind auch in Handschriften und anderen Bildwerken darauf gestoßen), so macht doch eine so auffallende Erscheinung wie das einmalige Vorkommen des abweichenden Buchstabens auf dem Wiener Bilde gewiß nicht den Eindruck einer bestellten Arbeit. Fassen wir daher alle schriftartlichen Analogien sowie die Übereinstimmung in der Ausführung zusammen, so glauben wir mit Recht eine einzige Hand in den Randinschriften erkennen zu dürfen. Allein damit wäre die Annahme einer Fälschung für beide Fälle noch nicht



aus der Welt geschafft. Es könnte ja ein Fälscher — usum transcribendi — die Eycksche Hand bis zur vollendeten Täuschung nachgeahmt haben. Warum fehlt alsdann die so wichtige Namensbezeichnung auf dem Dresdener Altar? Wir haben keine Erklärung dafür. Eyck hat überwiegend seine Bilder bezeichnet; er hat es auch unterlassen, wie es zu einer Zeit, da man in der Hauptsache auf feste Bestellung hin arbeitete, üblich war. Ein Betrüger konnte sich diesen Luxus nicht erlauben. Ohne die namentliche Inschrift hätte er keinen angemessenen Preis für den Altar erhalten und die ganze mühsame Arbeit keinen Sinn gehabt. Auch die Annahme einer Vollendung des Werkes durch einen Schüler ruft nur Schwierigkeiten hervor. Was soll in diesem Falle mit dem Wiener Bildnis, dessen engen Zusammenhang mit dem Dresdener Altar wir oben festgestellt haben, geschehen? Dort ist der Name des Künstlers voll ausgeschrieben. Wir sehen, wie die Verwirrung durch etwaige Zweifel an die Echtheit des Bildes immer größer wird. Aber auch aus rein äußeren Gründen vermögen wir uns nicht zu entschließen, das Mittelbild des Werkchens allein als echt anzuerkennen. Kommt einem Schüler Eycks das Verdienst der Vollendung zu, weshalb verbirgt sich der Meister hinter der Anonymität? Wir besitzen nicht die Naivität, einem jungen Künstler so gleichmütig die mühevolle Arbeit der Nachahmung des Eyckschen Stiles zuzuschreiben. So billig war der Lorbeer zu jener Zeit nicht, und der Beruf eines Wappen- und Standartenmalers nicht so verlockend, um die übertriebene Pietät, wie sie die Ausschaltung der eigenen Person darstellt, glaubhaft zu machen. Das prachtvolle Triptychon kann, wie es auch immer entstanden sein mag, unter dem Mittelgute jener Zeit nicht untergebracht werden. Von dem Vollender des Altars wäre ebenso wie von dem großen Unbekannten der übrigen angezweifelten Bildnisse mehr auf uns gekommen. Haben wir es aber mit einer systematischen Fälschung Eyckscher Bilder aus einem späteren Jahrhundert zu tun — seit 1765 ist das Werk mit Sicherheit nachgewiesen — so ist das Fehlen der Bezeichnung für den Dresdener Altar noch rätselhafter. Begnügen wir uns also damit, daß das Triptychon auch von dem, der einer objektiven stilkritischen Untersuchung nicht immer zugängig ist, aus rein äußeren Gründen dem großen Meister nicht abgesprochen werden kann.

Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz.

Von **Helmuth Th. Bossert.**

Welche Berühmtheit der von Burckhardt [1]) entdeckte oberrheinische Künstler Konrad Witz bei seinen Zeitgenossen erlangte, geht von neuem aus einem Gedicht, dessen Zusammenhang mit diesem Maler kürzlich von mir erkannt wurde, hervor. Dasselbe, leider nur als Bruchstück auf uns gekommen, findet sich in der Karlsruher Papierhandschrift Nr. 408 [2]), die auf 191 Blättern poetische Erzählungen enthält. Der Verfasser desselben ist uns unbekannt, war aber sicher nach der Mitteilung des Herrn Dr. Rieser-Karlsruhe in der Gegend des Oberrheins wohnhaft; die Schrift weist meines Erachtens ungefähr auf die Jahre 1460—1480 hin. In dem Manuskript sind die Blätter 103, 133, 134, 135, 187 ausgerissen, wovon gerade die Blätter 133 f. auf unser Gedicht entfallen. Ein Besitzer der Handschrift am Anfang des 16. Jahrhunderts nennt sich auf der inneren Deckelseite: Heinrich All; später kam sie in die Bibliothek des Ernst Ludwig Posselt, aus der sie in die Karlsruher Hof- und Landesbibliothek gelangte.

Wenngleich auch der Stoff der unten zum Abdruck gebrachten Erzählung nicht für völlig historisch zu erachten ist, so sind uns doch durch den anonymen Dichter, der jedenfalls ein späterer Zeitgenosse von Witz war und gut in Basel gewesen sein konnte, zahlreiche wichtige Tatsachen überliefert, die, da sie für den eigentlichen Gang der Erzählung nichts bedeuten, um so höher zu werten sind. So vor allem, daß Witz, in Basel mit einer schönen Frau [3]) verheiratet, auch Holzschnitzer war und eine größere Werkstatt unterhielt. Wer würde ferner bei den Versen 15—18 nicht an das liebliche Bild (hl. Katharina u. hl. Magdalena) in den Straßburger Sammlungen erinnert, auf dem wir im Hintergrunde deutlich einen Bilderladen gewahren! Könnte dieser nicht ein getreues Abbild des Witzschen Ladens in Basel sein?

[1]) Vgl. D. Burckhardt: Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei. Jahrb. 27 (1906) S. 179 ff. u. d. Festschrift zur Basler Bundesfeier 1901.

[2]) Über die Handschrift selbst vgl. den Katalog d. Gr. bad. Hof- und Landesbibliothek von Wilhelm Brambach (1896) S. 66 ff.; ferner das Verzeichnis altdeutscher Handschriften von Adelbert v. Keller, herausgegeb. von Eduard Sievers (1890) S. 2 ff.

[3]) Bekanntlich hieß die Frau des Konrat Witz Ursula und war eine geb. Dreyger von Wangen; sie starb bald nach dam Tode ihres Gatten.



Zur Edition des Gedichtes bemerke ich noch: Die Handschrift ist von mir sehr genau durchgesehen worden, und zeigt untenstehender Abdruck dieselbe Orthographie wie das Original. Wo ich mir textkritische Abweichungen erlaubte, sind sie angemerkt. K. bedeutet die Ausgabe des Gedichtes von Adalbert v. Keller in seinen Erzählungen aus altdeutschen Handschriften (1855). H. = Originalhandschrift. Die zahlreichen Abkürzungen sind im Sinne des Schreibers aufgelöst; die betreffenden Buchstaben sind jedoch im Texte kenntlich gemacht. Die Interpunktion stammt von mir.

Text.

Von dem moler mit der schon frawen.

pag. CXXXII recto: Eyns merleins wil ich euch gewern,
Das ist wor vn(d) horst ir gern,
Das in ein(er) stat geschach
Bey dem rein, als man jach.
5 Do was ey(n) maler wiczen,
Der kond moln vn(d) sniczen,
Er was burg(er) in eyn(er) stat,
Der schonste(n) weyb er eins hat,
Die man kond find(e)n do
10 Oder jndert anders wo,
Mit suzze(n) sitte(n) gemeit.
Sie lebte(n) mit wirdikeit.
Sein knecht molten vn(d) sniten
Bild noch meist(er)lich(e)n syten.
15 Der het [er] in d(er) kamm(er) weyt
Beyde hin vn(d) her geleymt
Mit silber vn(d) mit golde,
Als ers v(er)kauffen wolde.
Nu was ey(n) münch abtru(n)nig word(e)n
20 Vo(n) ey(m) swarcz(e)n orden,
Den der teuffel dar zu bracht,
Daß er anleyt w(erl)tlich wat
Durch seyn vppigen sin.
Er kam zu der selb(e)n stat hin,
25 Do der moler was gewon
Mit sein(er) my(n)necklich(en) kon.
Er wart do pferer.
Nymat west, das er ey(n) münch wer,
Wan got vn(d) sein wißen.
30 Auch het er sich geflizzen,
Daß er dor an v(er)richtig waß,
Was man sang oder laß.
pag. 132 verso: Nu zwanck jn die my(n)n dor zue,
Daß er spot vn(d) frue
35 Warpp mit seine(m) synne
Vmb die molerynne.



Ging sie zer kirch(e)n od(er) zu straß(e)n,
Er wolt sie nit erlaß(e)n;
Sie ne(m) sein red ver guet.
40 Nu het sie weyplich(e)n muet:
Sie wert sich seins werben.
Sie gedacht gar v(er)derb(e)n
An trewen vn(d) an eren.
Dor an wolt er sich nit ker[e]n
45 Der tvmme pfarer.
Des wart der frawe(n) swer.
Die red ich kurcz(e)n wil.
Er pot ir pfennig vil,
Die er ir wolt geb(e)n.
50 Nu gedacht sie ir eb(e)n,
Wie sie mit eren wurd,
An die großen burd,
Die der pfar(r)er wolt lad(e)n
Auf ir ere vn(d) irn schad(e)n.
55 Eines nachtes sie do lack
Bey ire(m) man vn(d) der my(n)ne pflack,
Vn(d) er ir lieb mit lieb galt,
Do w(ar)t ir red manigfalt.
Sie kosten mit ey(n)and(er)n
60 Vn(d) retten ein vnd and(er)n.
Do sp(ra)ch die molerin guet
Auß getrewlichem muet:
»Liber freünt vn(d) wirt mey(n),
»Mag es mit hulde(n) gesein,
65 »So wil ich dir ey(n) teyl v(er)ieh(e)n,
»Daß icht schad(e)n do vo(n) gescheen
»Beyde dort vn(d) auch hie.« —
Er sp(ra)ch: »fraw, sagt an, wie,
»Das wir den schad(e)n vnt(er)stan.
70 »Hat vns ymat icht getan
»Oder wil vns schad(e)n yman,
»Daß soltu mich wißen lan.« —
Sie sprach: »d(er) pferer, d(er) hie ist,
»Der lost kein frist
75 »Mit seine(m) werb(e)n on not.
»Nu hon ich jm lang gedrot,
»Ich wolt dirs w(er)lich sagen
»Vn(d) sein werb(e)n nit v(er)dagen,
»Daß er vff my(n) ere tuet.« —
80 Er sp(ra)ch: »libe frau guet,
»Ich traw dein(er) weypheit wol.
»Sein gewerb ich vnt(er)farn sol,
»Vn(d) solt es mir koste(n) leyb vn(d) leb(e)n.
»Was beut er dir zu geb(e)n?« —



85 Sie sp(ra)ch: »daß tut er geringe,
»Vierczick pfünt pfennige
»Vnd ey(n) pelcz veh(e)n
»Jerlich(e)n zu leh(e)n,
»Daß ich sein will(e)n tue.
90 »Here, nu rat selber zue,
»Daß wirs mit ern w(er)d(e)n an,
»Vn(d) daß dor vmb icht w(er)d gethan
»Im an seine(m) leib.« —
Do riet er dem weyb,
95 Daß sie jm also deten,
Daß sein ere werd v(er)tret(e)n
Vnd ir lob wurd vesten.
Nu fugt sich zum leczsten,
Daß der pfa(r)er ab(er) v(mb) die my(n)ne bat.
100 Die fraw geviel jn ey(n) rat
Vn(d) sp(ra)ch, das er die pfe(n)nig brecht.
So wurd sein sach slecht.
Die pfe(n)nig er mit ym nam,
Verholn er zu der frawe(n) kam.
105 Die bracht jn tauge(n) jn ein g a d (e) n ,
Daß was mit p i l d (e r) n v b (e r) l a d (e) n.
Dar jn stund ey(n) betstat
. . . .
. . . .

5 K. vermutet falsch »mit witzen«; H. nur »wiczen«. 6 K. maln. 7 H. hat »Es« = Schreibfehler. 9—10 K. hat »da« und »wa«. 13 H. hat »mogten« mit übergeschriebenem »ch«. 14 H. hat »meinsterlichen«. 15 Der = Schreibfehler für »die« (K.); »er« ergänzt. 16 H: »geleymt wyd(er)streit«, was keinen guten Sinn gibt. 28 K.falsch »Nymant«; ferner falsch »munich«. 31 K. »dar«. 33 K. »in« und »dar«. 34 K. »spat«. 36 K. »molerinne«. 39 K. »gut«. 44 K. »dar« 44 H. »kern«. 58 K. »ward«. 62 K. »mut«. 75 K. »an«. 76 K. »han«. 82 H. »Dein« = Schreibfehler. 86 K. »pfunt«. 92 K. »dar«. 95 K. »im«. 98 K. »letzsten«. 103 K. »pfening«.

Nachbemerkung: Zweifelsohne haben wir in dem hier mitgeteilten Texte nicht die Originalniederschrift zu sehen, wie aus verschiedenen Mißverständnissen und auch aus der kritischen Betrachtung der übrigen Teile der Handschrift ergeht; sie ist lediglich eine von einem Schreiber veranstaltete Abschrift. Das Originalgedicht könnte also sehr wohl bald nach dem Tode des Konrat Witz, zirka 1450, in Basel oder in der Umgegend verfaßt sein, eine Tatsache, die mir für die historische Bewertung des Textes außerordentlich wichtig erscheint. —

Eine nochmalige genaue Untersuchung des Straßburger Bildes ergab, daß in dem Bilderladen nicht nur Gemälde, sondern auch zwei Holzstatuetten, worunter eine Madonna mit dem Jesuskindlein deutlich erkennbar, zur Ausstellung gebracht sind.



Ein Bild von Mathias Grünewald.

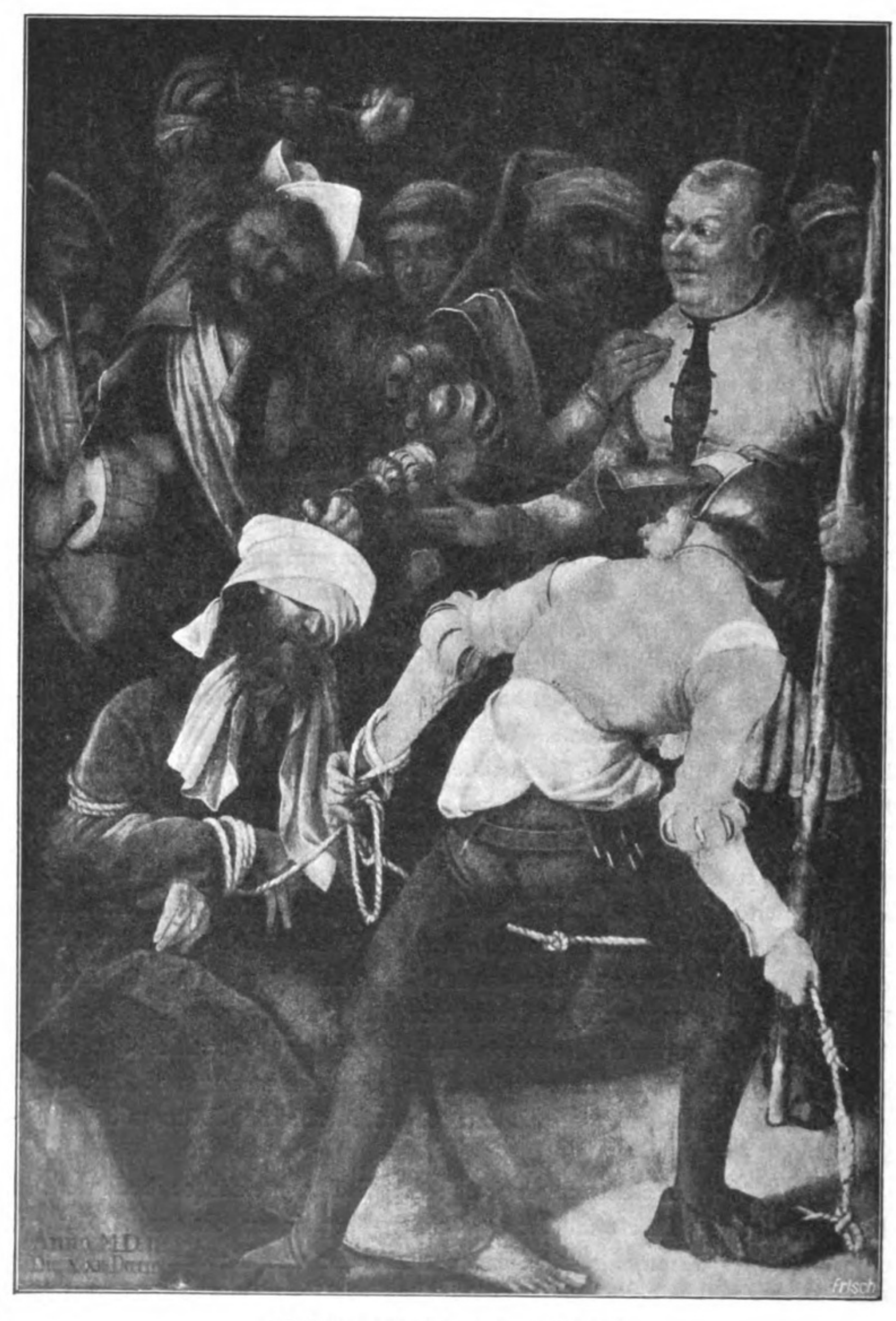
Von **Heinz Braune.**

Im letzten Heft des Repertoriums hat H. A. Schmid am Schluß seines Aufsatzes über die Chronologie der Werke Grünewalds auf eine »Entdeckung« von mir hingewiesen, und ich muß diese geheimnisvolle Andeutung nun wohl aufklären. Da sei es zunächst erlaubt, das gerade in unseren Tagen so stark diskreditierte Wort »Entdeckung« gegen ein anderes einzutauschen; handelt es sich doch auch gar nicht um eine solche, da das Bild, von dem die Rede sein wird, längst bekannt ist, sondern lediglich um eine Reihe von B e o b a c h t u n g e n, die an ihm gemacht wurden.

Die „Verspottung Christi", um die es sich handelt, ist hier abgebildet. Das Bild, mäßiger Größe und offenbar zu einer Folge von Passionsdarstellungen gehörig, befindet sich in der Münchener Universität, in die es vor mehr als 100 Jahren (— damals noch nach Landshut —) von der Zentralgemäldegalerie abgegeben worden war. Weiter zurück finden wir es 1803 im Karmeliterkloster zu München, wo es der Galeriedirektor v. Mannlich in der Liste der bei der Säkularisierung für die Staatssammlungen zu requirierenden Kunstschätze aufführt. Entstanden ist es, laut Inschrift, im Jahre 1503. Als ich vor einiger Zeit das mir längst bekannte Bild von neuem betrachtete, wurde ich betroffen nicht nur von seiner hohen Qualität, sondern noch mehr von den zahlreichen Analogien zu den gesicherten Bildern Grünewalds, die sich meinem Auge aufdrängten. Ich gewahrte eine Farbe, warm und schimmernd, kräftig und zart zugleich, sah eine unerhört malerische Behandlung der Formen, eine Komposition, ähnlich unserem Erasmus-Mauritiusbilde in der Pinakothek, und fand hinter all diesem eine Auffassung und eine stark persönliche Psychologie, die mir von nirgend, als von Grünewald her bekannt war.

Das höchst anziehende Problem, die Stellung eines so bedeutenden Bildes zu fixieren, führte mich zu genaueren Vergleichen, die anzustellen mir um so leichter waren, als mir die Freundlichkeit und Unterstützung Herrn Prof. Riehls es ermöglichten, das Bild für mehrere Tage von seinem bisherigen Standort in die Pinakothek zu überführen, um es dort in hellem Licht und neben dem Mauritiusbild sorgsamer untersuchen und photo-

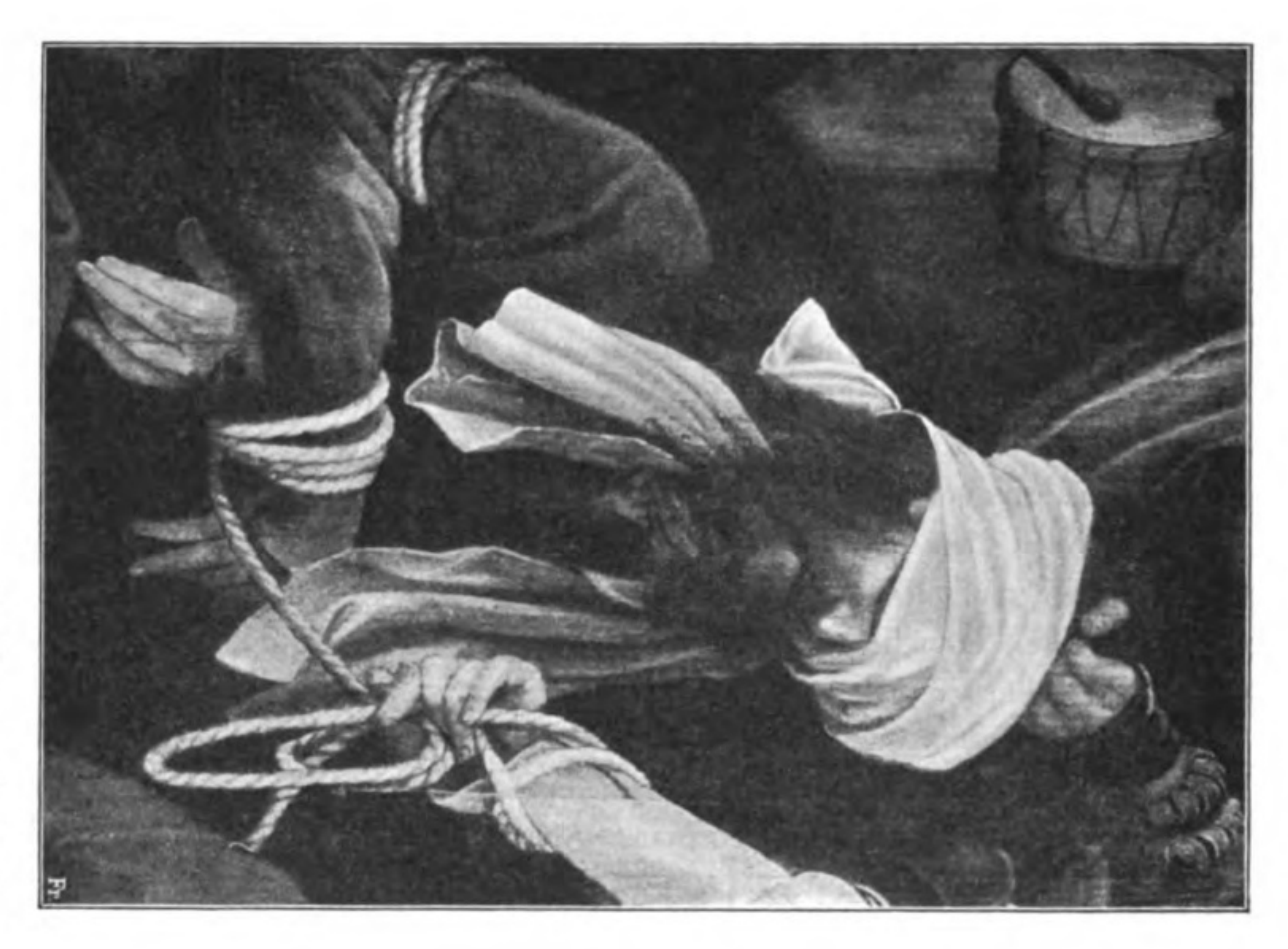




M. Grünewald, Verspottung Christi.

graphieren lassen zu können. Die Resultate seien im folgenden kurz niedergelegt:

Die eindrucksvolle Komposition, die — wie fast alle Kompositionen Grünewalds — schon ikonographisch etwas Einzigartiges darstellt, baut sich in Kontrasten auf: Links vorn, sitzend, ganz leidend, »passiv« im vollsten Sinne, sitzt Christus, ein wenig nach vorn (nach der Bildmitte zu) geneigt, der eigentliche Schwerpunkt des Bildes, auf den von 3 Seiten lebhafteste Aktionen hinlenken: Links der Trommel- und Flötenspieler, von oben der Faustschläger, rechts, als der Bedeutendste, der Scherge mit dem Strick, der wiederum in doppelter und kontrastierender Aktion befindlich ist: mit dem einen Fuß nach rechts ausschreitend und Christus am Strick mitzerrend, mit dem Kopf aber nach links zurückgewandt und ebenso mit der Rechten zum Schlage nach links ausholend. Den umgekehrten Rhythmus zeigt die hintere Reihe. Hier links die starke Bewegung des Faustschlägers gedämpft durch die ruhige Figur des Kurzgeschorenen rechts und die beschwichtigende Gebärde des diesem die Hand auf die Schulter legenden Mannes. — Findet sich ein ähnlicher Parallelismus der Aktion in Vordergrund und Mittelgrund bei der Disputation des heiligen Erasmus und Mauritius, so ähneln sich beide Bilder doch mehr noch in der ganzen Gruppierung, die die Bildfläche mit den Figuren nahezu völlig bedeckt, ohne doch, — wie es in solchen Fällen im 15. Jahrhundert so oft zu finden ist, — eine Reliefordnung zu bilden. Grünewald liebte es nicht, die Schauplätze seiner Darstellungen durch reiche Linearperspektiven zu kennzeichnen, noch überhaupt sie exakt realistisch zu schildern. Ihm waren die handelnden und leidenden Menschen die Hauptsache, und es ist für sein Temperament sehr bezeichnend, daß er das Raumproblem von der konstruktiven Seite kaum kennt, wo Dürer sich mit Messungen und Berechnungen zeitlebens plagt. Dürer strebt nach Erkenntnis, Grünewald ringt um Ausdruck für sein Gemüt. So schildert er den Raum, den sein Auge malerisch erfaßt, zwar an sich oft reicher und überzeugender als Dürer, aber er vermeidet es gern, ihn als reale, fest bestimmte Örtlichkeit zu charakterisieren. Beim Erasmusbild schließt die Szene hinten ein Vorhang ab, bei unserem Bild einfach dunkler Grund. Man fragt auch nicht nach Gebälk, Wölbungen oder Wandflächen, wo eine Szene sich abspielt, wie diese. Der Raum besteht für Grünewald meist nur, so weit Figuren zu Figuren gestellt sind; was darüber ist, das interessiert nicht mehr. Kein Künstler vor Rembrandt hat es so verstanden, die vorderen Figuren im Licht zu halten und dahinterstehende in Dämmer zu tauchen, um sie mit den vorderen räumlich desto fester zu verbinden. Bei unserem Bild weise ich nur auf die untere Partie hin, wo das immer tiefer abgestufte Grau die Füße der hinten Stehenden in weiche Schatten hüllt, wie bei dem Erasmusbild, und auf die Köpfe der letzten Reihe und die zarten Töne der Stangen und Lanzen, die





M. Grünewald, Details aus der Verspottung Christi.

aus dem Dunkel des Hintergrundes sanft herüberklingen, wie beim Erasmusbild und wie auf der Kreuzschleppung in Karlsruhe. Je mehr wir ins Einzelne dringen, um so deutilcher werden die Analogien. Grünewald hat eine ganz bestimmte Art, seine Menschen hinzustellen, in Ruhe, handelnd oder redend. Die letzte besonders kennen wir von dem Colmarer Johannes unterm Kreuz oder von dem heiligen Mauritius der Pinakothek her. Nun betrachten wir den barhäuptigen Dicken rechts im grauen Kittel. Er steht da, mit dem nach vorn gerichteten linken Fuß und dem so charakteristisch durchgedrückten und vorgesetzten rechten Bein, — Zug um Zug gleich — wie der Mauritius; er spricht, und die Gebärde des Sprechens ist die gleiche, wie die des frommen Mohren, nur etwas zaghafter, weniger frei; weniger entwickelt, — zwei Jahrzehnte trennen beide voneinander!

Nichts vielleicht aber ist charakteristischer bei Grünewald, als die Hände. Wo immer er eine bildet, bis in die späteste Zeit, ist sie unverkennbar Grünewaldisch. Er reißt sie auseinander, läßt die Finger in den divergierendsten Richtungen spielen, faßt die Hand nicht als Masse auf, sondern als das beweglichste und in der Bewegung mannigfaltigste Organ des menschlichen Körpers. Man wird nicht leicht eine engere Verwandtschaft finden, als zwischen Händen, wie etwa denen der Engel bei der heiligenNacht in Colmar und jenen des Flötenspielers auf der Münchener Verspottung Christi. Wenn bei Grünewald einer nur ein Buch faßt, — wie differenziert er die Kraftleistung der Hand in den Fingern (vergl. den heiligen Laurentius in Frankfurt a. M.); ähnlich hier bei der Hand ganz rechts, die sich auf die linke Schulter des Kurzhaarigen legt. Oder man vergleiche die geballte Faust des Zuschlagenden links etwa mit jener des Zuschlagenden rechts auf der Kreuzschleppung in Karlsruhe. — Muß ich noch auf die gebogenen Finger auf Grünewalds Bildern hinweisen? Und auf die unvergleichliche Schönheit der Hände Christi auf unserem Bilde, die im Verein mit dem Strick, der mit so sensiblem Schönheitsgefühl um und durch die Hand des Knechtes geschlungen ist, ein wundervolles rhytmisches Spiel bilden?

Es ist vielleicht mißlich, von der Farbe eines Bildes zu reden, ohne daß dem Betrachter der farblosen Reproduktion die Nachkontrolle der Beobachtungen ermöglicht wird, noch dazu bei der unüberwindlichen Schwierigkeit, die Farbtöne der Einbildungskraft des Lesers durch Worte hinreichend deutlich vorzustellen. Bei Grünewald ist es unerläßlich, vielleicht aber auch leichter, als in anderen Fällen. Wer Grünewald kennt, trägt die Farben seiner Bilder in seinem Gedächtnis. Grünewald hat ein bestimmtes, unverkennbares, tiefglühendes Rot, das an Karmin streift. Es findet sich bei dem auferstehenden Christus in Kolmar, bei dem Johannes unterm Kreuz usw., — und ein anderes ebenso unverkennbares Rot, heller, mehr ziegelartig, — wie etwa bei dem anderen Johannes, der Maria stützt. Beide finden sich auf unserem Bild,



Das erste glüht aus dem Grau der zugenestelten Jacke des Barhäuptigen rechts zwischen den Schnüren hervor und findet sich an dem Untergewand des gelben Trommlers; das zweite schmückt die Jacke des Faustschlägers links. Auch das charakteristische Blaugrün ist da, und der Mantel Christi hat dieselbe Färbung wie jener auf der Kreuzschleppung in Karlsruhe. Kein deutscher Maler aber hat soviel mit Grau gearbeitet, um farbigen Reichtum zu erzielen, als Grünewald. Er modelliert mit Grau, er arbeitet damit in die tiefsten und prächtigsten Farben hinein, um sie zu nuancieren und um sie schimmern zu machen. So ist auf unserem Bild das Rot und Blau behandelt, ist die Jacke des Dicken rechts in ihrer reichen Abstufung und in ihrem sanften Licht eine Vorstufe zur Rüstung des heiligen Mauritius, wie sein Gesicht eine Vorahnung von dem des alten Begleiters des heiligen Erasmus ist, oder der Strick eine der Perlstickerei auf jenem Bild; der Stab rechts ist bewundernswert breit, frei und reich behandelt, als hätte ihn Rubens gemalt (analog dem Kreuzesbalken in Karlsruhe). Wundervoll endlich ist auch das Changieren von Blau und Gelb auf dem breiten Rücken des vorderen Knechtes rechts, und das blühende Rot seiner Beinlinge. — Nebenbei noch sei eine Morellische Beobachtung verzeichnet: Grünewald hat seltsamerweise höchst selten Ohren gemalt. Meist sind sie durch das Haar oder durch die Kopfbedeckung unsichtbar gemacht. Nur dreimal hat er uns ihren Anblick gegönnt: in Kolmar bei dem Christuskind, in Karlsruhe bei der Kreuzschleppung und bei dem Mauritius in München. Die Form ist überall die gleiche. Die Muschel stark eingesäumt, des Ohrläppchen lang gezogen. Auch bei dem Münchener Bild ist ein Ohr sichtbar; es hat aufs Haar die gleiche Gestalt.

Ist es noch nötig, von dem menschlichen Gehalt des außerordentlichen Bildes zu reden? Ich fürchte, jedes Wort könnte den Eindruck des Bildes nur abschwächen. Eins nur sei erwähnt, was man auf der Abbildung nicht wahrnehmen kann; unter dem Tuch hervor, das die grauenvollen Spuren des Leidens auf Christi Antlitz mild zu verdecken sucht, und aus der Nase quillt das Blut über das Gesicht. Es ist wie der Choral: »Oh Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn . . . .« Tönt er mächtiger noch aus einem anderen Bild heraus, außer vielleicht aus der Kreuzschleppung in Karlsruhe? — Genug und übergenug! Niemand wird zweifeln. daß unser Bild in die nächste Nähe Grünewalds gehört, daß es aufs engste verknüpft ist vor allem mit dem Erasmusbild in München und der Karlsruher Kreuzschleppung. Nur weniger entwickelt, weniger frei und großartig ist es, als diese, zu denen es sich verhält, wie die Knospe zur Blüte. An einen Nachahmer oder Schüler zu denken, verbietet allein schon die Datierung des Bildes: Links unten steht, unter der Erneuerung deutlich sichtbar, die alte, echte Inschrift: Anno M D III die XXIII De-

cembris. Stünde sie nicht da, wir müßten das Bild auch infolge der Trachten um 1500 ansetzen, früher also, als alle bisher bekannten Werke Grünewalds. Kann ein Schüler oder Mitschüler Werke, die 20 Jahre später vom Meister geschaffen wurden, so vorahnen? — Wir wollten nichts anderes, als Beobachtungen mitteilen. Den Schluß daraus zu ziehen, scheint fast überflüssig. Der spezielleren Grünewald-Forschung[1]) liegt es nun ob, nachdem man in letzter Zeit so viele fernab liegende Bilder aus dem Kreise des Hausbuchmeisters, Schongauers usw. irrtümlich als Jugendwerke des rätselvollen Künstlers ausgegeben hat, den Fall weiter zu behandeln.

Der Erhaltungszustand des Bildes ist ungleichmäßig. Einige Köpfe der hinteren Reihe wurden im 19. Jahrhundert von einem Restaurator rücksichtslos übermalt; andere Partien, von denen hauptsächlich die Rede war, sind gut erhalten. — In der erwähnten Liste v. Mannlichs der im Karmeliterkloster zu München für die Staatssammlungen vorgemerkten Bilder ist, — ohne Angabe der Maße —, noch eingetragen, eine »Kreuzigung, mit der Jahreszahl 1543, scheint jedoch älter zu sein und vielleicht von Hans Baldung«, setzt Mannlich hinzu. Dieses Bild ist seither verschollen. Vielleicht trug es ursprünglich die Jahreszahl 1503 (durch mißverstehende Restauration später in 1543 verändert) und war ein Gegenstück zu unserer Verspottung Christi. Konnte man doch 1803, als der Name und die Kunst Grünewalds noch unbekannt war, für eine Kreuzigung dieses Meisters gewiß keinen besseren Namen finden, als den Hans Baldungs, der unter Grünewalds Einfluß gestanden hat. — Über die Geschichte des Bildes haben wir noch nichts Weiteres in Erfahrung gebracht. Die Karmeliter sind erst im 17. Jahrhundert nach München gekommen, so daß aus dieser Provenienz für den Entstehungsort des Bildes nichts gefolgert werden kann. Woher die Karmeliter nach München kamen, wie und wann das Bild in ihren Besitz gelangt ist, konnte bisher nicht erfunden werden.

---

[1]) H. A. Schmid u. a. haben die Autorschaft Grünewalds seither anerkannt.

Studien zur Quattrocentomalerei in Nordwestkastilien.

Von **August L. Mayer.**

Nordwestkastilien, d. h. das Gebiet der Provinzen Leon, Palencia, Zamora und Salamanca, ist von jeher als Sitz alter christlicher Kultur berühmt. Fast stets hat sich dieser Teil Spaniens, der Kern des ehemaligen Königreichs Leon, von den Mauren freigehalten, von hier aus ist einer der Hauptvorstöße gegen die Maurenherrschaft unternommen worden.

Man weiß, daß sich hier ebenso wie in Galizien und Asturien, die ja mit zu Leon gehörten, eine große Anzahl höchst interessanter frühromanischer Kirchen erhalten hat; man kennt auch »la pulchra Leonina«, die gotische Kathedrale von Leon, das schönste spanische Bauwerk des 14. Jahrhunderts, man würdigt die Plastik, die in der romanischen wie in der gotischen Periode hier reiche Pflege gefunden hat — aber von Werken der Malerei in diesem Gebiete hört man auffallend wenig.

Von Carl Justi, der wie kein zweiter ganz Spanien durchforscht hat, sind nur zwei Niederländer, die in Palencia gearbeitet haben, dem allgemeinen Interesse nähergerückt und die interessante Persönlichkeit des Fernando Gallegos einzig in der kunsthistorischen Einleitung zu Bädeckers »Spanien« kurz gewürdigt worden.

Nun hat jüngst der treffliche Lyoner Kunsthistoriker Emile Bertaux in seiner Würdigung spanischer Quattrocentokunst in der Histoire de l'Art von E. Michel auch dieses Gebiet in Betracht gezogen, zum Teil gestützt auf die interessanten, bisher noch unveröffentlichten Nachforschungen des Grenadiner Universitätsprofessors D. Manuel Gomez Moreno [1]). Auf die Ausführungen von Bertaux wird noch des öfteren zurückzukommen sein. Er hat vor allem den italienischen Einfluß in diesem Gebiete betont. Daneben aber macht sich in höchst interessanter Weise nordischer Einfluß bemerkbar und verschiedene bedeutende Werke, vor allem der große, bisher ganz unbekannte Retablo von Fromista, werden uns beweisen, daß sich die manera flamenca nicht zuerst und allein in Katalonien und Valencia Geltung verschafft hat, sondern mindestens gleichzeitig auch in der Gegend von Palencia und Leon festzustellen ist.

[1]) Michel, Histoire de l'Art III, 2, S. 743 ff.



Leon besitzt in den Wand- und Deckenmalereien im Pantheon de los Reyes der Colegiata de S. Isidoro die hervorragendsten monumentalen Gemälde des spanischen Mittelalters, denen an Bedeutung nur die umfangreichen, ein Jahrhundert später entstandenen Malereien im Kapitelsaal und der Kirchenapsis des Johannesklosters von Sijena in Aragon gleichkommen. Unter den Wandgemälden von S. Isidoro sind noch die Verkündigung und der »Calvario« gut zu erkennen. Die sechs Gemälde der Decke, die von zwei Säulen getragen wird, stellen dar: die Apokalypse, die Geschichte Josefs, den thronenden Chris us, das Abendmahl, die Verkündigung an die Hirten und den bethlehemitischen Kindermord.

Die Malereien sind höchstwahrscheinlich in Tempera ausgeführt und stammen aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Trotz der »byzantinischen Gestalten« macht das Ganze den Eindruck, als habe der Maler sein Werk in Anlehnung an spätrömische-frühchristliche Dekorationskunst geschaffen.

Der Realismus, den man in den großen Gemälden hier und da bemerkt, kommt vor allem in den Malereien eines Zwischenbogens zur Geltung, die die zwölf Monate in den Hauptbeschäftigungen der Menschen darstellen. Besonders gelungen sind die drei letzten Bilder: Im Oktober schüttelt man die Eicheln vom Baume, um die Schweine zu mästen, die man dann im November schlachtet. Im Dezember trinkt man und wärmt sich die Füße am Feuer. Die übrigen Zwischenbogen sind meist mit rein ornamentaler Malerei ausgeschmückt.

Nicht ganz 150 Jahre nach der Entstehung dieses Werkes beauftragte das Domkapitel den Maestro Nicolas, die Innenseite der Eingangswand der Kathedrale (von der Spitze des Haupttores bis zur Triforiengalerie) mit einer Darstellung des jüngsten Gerichtes zu schmücken. Der Meister, über dessen Herkunft nichts näheres bekannt ist, erhielt am 24. August 1452 die Summe von 15 000 Maravedis, ferner 800 Maravedis für eine Reise nach Salamanca. Denn das Kapitel wünschte, daß Nicolas vor Beginn der Arbeit sich das »jüngste Gericht« in der dortigen Kathedrale ansehe. Dieses Wandgemälde nun, das die Leoner Domherren ihrem Maler als Muster empfahlen, war kurz vorher erst vollendet worden. Sein Ruhm muß sich also rasch verbreitet haben: Am 15. Dezember 1445 hatte das Kapitel der Kathedrale von Salamanca mit dem Italiener Dello di Nicola den Kontrakt für das Fresko des »jüngsten Gerichts« in der Apsis des Altarhauses abgeschlossen. Dieser Dello war 1403 geboren und erscheint 1432 als eingeschriebener Meister der Florentiner Malergilde. Bald darauf ging er nach Spanien. Vielleicht war er zunächst in Avila tätig, wo sein Bruder Samson ein Atelier besaß. Samson wird noch 1466 erwähnt, er schloß in diesem Jahre, am 13. April 1466, einen Vertrag mit einem Lehrling ab. Auch als Mitarbeiter des Fray Pedro de Salamanca wird er erwähnt. In Salamanca war Dello di Nicola



wohl schon Anfang der vierziger Jahre tätig, denn von seiner Hand rührt höchst wahrscheinlich das große, 53 Kompartimente umfassende Altarwerk in der Catedral vieja her. Es schildert mit größter Ausführlichkeit das Leben Marias und ihrer Vorfahren. Bertaux bemerkt mit Recht, daß das Werk im Masolinostil gehalten ist. Das große Fresko des jüngsten Gerichts zeigt einen andern Schwung als die kleinen Tafelbilder, namentlich Christus und die Auferstandenen entbehren nicht einer gewissen Monumentalität. Die Aktdarstellung wie die zahlreichen Verkürzungen sind nicht übel gelungen. Daß der Maler nicht ganz aus dem alten Stil heraus konnte, zeigt die Schar der Auserwählten und die kniende Jungfrau. Dello kehrte 1446, also nach der Vollendung des »jüngsten Gerichts«, für kurze Zeit nach Hause zurück, kam aber dann wieder nach Spanien, wo er bis etwa 1460 blieb.

Aus den Werken dieses Künstlers nun schöpfte Meister Nicolas seine Kenntnis Florentiner Quattrocentokunst. Sein »jüngstes Gericht«, das vor 1460 vollendet war, ist uns leider nicht mehr erhalten. Der Grund des Unterganges des Leoner Gemäldes ist bekannt. Es soll auf verschiedene fromme Leute einen ähnlichen Eindruck gemacht haben, wie nicht ganz hundert Jahre später Michelangelos berühmtes Fresko auf eine ganze Reihe allzu prüder Seelen: Man war nämlich entsetzt über die vielen nackten Figuren, die Meister Nicolas angebracht hatte.

Am 5. März 1460 begann Nicolas den großen Wandgemäldezyklus im Kreuzgange der Kathedrale von Leon. Ende April 1461 erhielt er 1000 Mrs. für seine Arbeiten im vergangenen Jahre. Es war ihm nicht vergönnt, diese Arbeit zu vollenden, denn 1467 oder 1468 ist er gestorben. Unter denen, die sein Werk fortführten, wird Lorenzo de Avila genannt, der 1521 für die Disputation im Tempel 6000 Mrs. erhielt.

Die Gemälde, in Tempera ausgeführt, erhielten sich schlecht. Wiederholt wurden sie restauriert, so in den Jahren 1561/1562 fünf von ihnen. Heute ist der umfangreiche Zyklus eine traurige Ruine; vieles ist überhaupt nicht mehr zu erkennen, anderes nur noch bruchstückweise, so die Verkündigung, die nur in der Zeichnung erhalten ist. Es folgt an der Seite links vom Eingange die Vermählung, bei der das Stabzerbrechen auf die verschiedenste Weise wiedergegeben ist, was von der Erfindungsgabe des Meisters zeugt. Tempelgang und Begegnung Joachims und Annas sind in einem Bogenfelde dargestellt. Sehr gelungen ist die Ausgießung des hl. Geistes, besonders schön namentlich die beiden großen, vom Rücken gesehenen Gewandfiguren in der Mitte. Recht gut erkenntlich ist noch der bethlehemitische Kindermord. Es folgt dann die Passion.

Der italienisch-toskanische Einfluß ist unverkennbar. Die beiden erhaltenen Einzelfiguren des hl. Andreas und hl. Bartholomäus zeigen Anläufe zu einem monumentalen Stil. Im allgemeinen sind die Kompositionen sehr

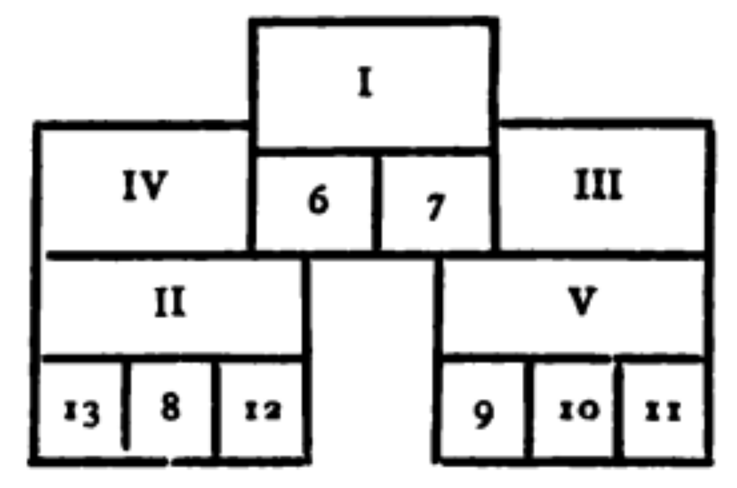


figurenreich. Die, freilich oft sehr mangelhafte, Architektur ist stark mit herangezogen. Überall sieht man Häuser und Türme. Auffallend ist die häufige Verwendung von Blau.

Von Lorenzo rühren vielleicht auch die beiden stark zerstörten Wandmalereien, S. Leandro und S. Eugenio darstellend, her.

Seiner Zeit gehört auch die »Beweinung Christi« (etwa 1500) hinter dem Hochaltar im Umgang auf der Epistelseite an, ein flaues Wandgemälde, das eine wohl etwas früher entstandene sehr figurenreiche Darstellung des Ecce Homo zum Gefährten hat. Die Gestalt Christi ist in ganz schauderhafter Weise übermalt. Die Szene ist in einer Art Säulenhalle gedacht, vorn stützen zwei sehr dünne Säulchen die Halle. Gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts sind auch die Heiligen Marcellus und Victorianus (?) entstanden, sehr männliche Gestalten in Goldbrokat gekleidet und gegen Goldhimmel gestellt. Beide werden von Engeln gekrönt. Der eine hält ein Buch mit einem Stein darauf und ein Kreuz, der andere Kreuz und Pfeile. Bei diesem erblickt man die Kathedrale und die Stadtmauer von Leon im Hintergrunde. Die Faltengebung ist hart.

All das tritt aber weit hinter die Bedeutung der Gemälde des Hochaltars der Kathedrale zurück, der seine jetzige Gestalt seit 1906 besitzt; seine etwas komplizierte, sehr lehrreiche Geschichte ist in kurzem folgende [1]):



Der ursprüngliche Hochaltar mußte 1740 wie so viele andere seiner Gefährten einer großen Maschine mit vielen gewundenen Säulen und schlechten Heiligenfiguren weichen, die ein Verwandter des berühmten Autors des Toledaner Trasparente Narciso Tomé zur großen Befriedigung des Kapitels ausgeführt hatte. Da erbat sich der Pfarrer von Oncina bei Leon für den Hochaltar der zu seinem Bezirk gehörenden Kirche von La Aldea einige Stücke des alten Retablo aus. Bereitwillig trat ihm das Kapitel die vier Tafeln mit dem Tempelgang Mariä und den drei Szenen aus dem Leben des hl. Froilan ab (V und II—IV), die Tafel mit der Szene aus der Santiagolegende (I) blieb in einem Winkel der Kathedrale. Alle übrigen Stücke des einstigen Retablo sind leider verloren gegangen, denn man darf sicher annehmen, daß er mindestens zehn große Tafeln zählte. Die übrigen nun mit den fünf glücklich geretteten Stücken stammen, wie wir noch näher sehen werden, von andern Händen, zierten aber einst gleichfalls Altäre der Kathedrale. Mit Ausnahme der Geburt Christi und des Marientodes schmückten sie später die Pfarrkirche von Palanquinos, bis sie 1904 zurückerworben wurden. Die beiden zuletzt erwähnten Gemälde kamen schließlich 1906

[1]) Juan Eloy Diaz-Jimenez: Catedral de Leon, el Retablo. Madrid 1907.



aus der Kirche Sa. Maria del Mercado von Trobajo del Camino zu den andern hinzu.

Der ursprüngliche Altar mayor ist, wie die fünf erhaltenen Gemälde beweisen, sicher in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden. Außer den stilistischen Momenten kommt auch noch die Tatsache in Betracht, daß in den sehr genau geführten Sitzungs- und Rechnungsbüchern des Kapitels von 1400—1423 und 1442 ff. nirgends des Altar mayor gedacht wird. Die Bücher der Jahre 1424—1441 sind leider nicht mehr auf uns gekommen. Man darf aber wohl mit Sicherheit annehmen, daß das Werk in diesem Zeitraum entstanden ist. Auch sei noch der Umstand erwähnt, daß der bereits oben näher gewürdigte Meister Nicolas 1450 die Summe von 1454 Mrs. erhielt, um die Tafeln des altar menor zu malen, woraus bereits Diaz-Jimenez mit Recht schließt, daß damals doch der Altar mayor beendet gewesen sein muß. Bertaux 3) setzt die Entstehungszeit des Altars gegen 1450 an und weist ihn, allerdings mit einem Fragezeichen, dem Meister Nicolas zu.

Die Tafel oben in der Mitte des Altars (I) stellt die wunderbare Auffindung und Überführung der Gebeine des spanischen Nationalheiligen Santiago von Iria Flavia nach dem Berge Libredon dar.

Ein Ochsenkarren mit zwei mächtigen Steinrädern, Mühlsteinen ähnlich, hält vor einer Kirche. Er trägt die mit kostbaren Seidenstoffen bedeckte Lade. Die zwei Stiere des Karrens werden von zwei Geistlichen in prunkvollen Dalmatiken gehalten, während zwei andere ebenso gekleidete Kleriker ein anderes Stierpaar hinter dem Karren bändigen. Es soll damit das Wunder dargestellt werden, wie die wilden Stiere, die die Heidin Lupia gegen die Jünger des Apostels losgelassen hatte, von diesen gezähmt und vor den Wagen gespannt wurden. Die Kirche, in deren Inneres man durch das geöffnete Tor blickt, soll unzweifelhaft die Kathedrale von Santiago de Compostela vorstellen: Man sieht einen Pilger seine Spende auf einen Altar mit der Statue des hl. Jacobus maior nahe beim Eingange der Kathedrale niederlegen, die mit den burgundischen Haspelkreuzen, den deutschen schwarzen Kruzifixen sowie den Wappen und Fahnen aller möglichen Nationen und Länder reich geschmückt ist.

Im Hintergrunde ist in weiter Landschaft die wunderbare Auffindung der Reliquien angedeutet: Die Schäferin und der Schäfer, der, die Augen mit der Hand beschattend, scharf nach der Grotte blickt, die in der Schlucht zwischen zwei Bergen sichtbar wird, sollen auf die Entdeckung des Ortes (S. Felix de Solobrio) hinweisen, wo die Gebeine des Heiligen 500 Jahre lang nach seiner heimlichen Beisetzung ruhten. Das Schloß und die Mönchs-

3) Histoire de l'Art II, 2, S. 758.

kirche auf der Felsenhöhe erinnern daran, daß Teodomir, der Bischof von Ira, von hier aus der himmlischen Lichterscheinung folgte, wodurch die Entdeckung der Gebeine möglich wurde, ferner daß das Mönchskloster die Stätte war, wo von dem Abt Ildefred die Gebeine Santiagos zuerst verehrt wurden. Schließlich weisen die weißen Steine rings um das Kreuz auf der Höhe auf die Sitte der Pilger hin, die am Ziele angelangt, stets einen Stein zum Bau der Kathedrale von Santiago selbst herbeitrugen.

Der alte Altar zeigte wohl mehrere Szenen aus der Geschichte des hl. Jacobus, vielleicht noch die Überführung der Leiche zur See nach der Enthauptung. In der Sammlung von D. Pablo Bosch in Madrid sieht man die beiden Szenen auf zwei trefflich erhaltenen Tafeln aus der gleichen Zeit, die jedoch von der Hand eines katalanischen Künstlers herrühren. Die Szene des Transportes auf dem Ochsenkarren zeigt viel Verwandtschaft in der Darstellung mit der Hauptgruppe der Leoner Tafel. Andere Gemälde der geschilderten Szene aus dieser Zeit sind uns nicht bekannt.

Ebenso wie die Santiagotafel wird auch die, welche den »Tempelgang Mariä« darstellt (V), ursprünglich einige Begleiterinnen besessen haben, die uns noch andere Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau zeigten.

Der Maler ist kein besonderer Meister der Perspektive. Er legt vor allem Wert auf die Klarheit der Darstellung. So hat er in höchst naiver Weise beim Tempelgange die vordere Pfeilerreihe einfach abgemäht und die Stümpfe wie Stoppeln stehen lassen, damit man die Treppe mit der kleinen Maria besser sehen kann. Die Gestalten sind recht voll gebildet, in weite Gewänder von zarten Farben mit sehr weiten Falten gekleidet.

In den übrigen Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Froilan hält sich der Meister genau an das, was Juan Diaconus von diesem Heiligen erzählt hat, der 900—905 Bischof von Leon gewesen ist. Auf Tafel II erblicken wir den Heiligen in schwarzem Ordensgewand auf jenem Spaziergange, der ihn von seiner göttlichen Sendung überzeugte. Auf seinen Schultern sitzen zwei Tauben, eine weiße und eine rote. Sie sollen dann, erzählt die Legende, als Sendboten des heiligen Geistes in seinen Mund geflogen sein und die rote Besitz von seinem Herzen, die weiße von seinem Gehirn genommen haben. Der König Alfons III. el magno hörte von dem heiligen Manne und wünschte ihn einmal an seinem Hofe in Oviedo zu sehen. Der Künstler zeigt uns auf Tafel III die Gesandtschaft des Königs, die den Heiligen in seinem Kloster Vesco auf dem Berge Curueño aufgesucht hat.

Gewählt ist der Augenblick, in dem ein vornehmer Herr am Tore des Klosters dem im Eingange stehenden, den Kopf demütig geneigt haltenden Mönch in seiner schwarzen Kutte die Rechte drückt und sich dabei zu seinen Gefährten umwendet.

Schließlich ist von den Darstellungen aus dem Leben des hl. Froilan die Tafel der Bischofsweihe erhalten. Der sitzende Heilige trägt über dem schwarzen Ordensgewande des S. Benito ein kostbares Pluviale, auf dessen großer Spange man in gotischen Lettern den Namen Froilamimus liest. Mit seiner Rechten greift er nach dem Bischofsstab, den ihm ein Geistlicher reicht, während ein Bischof, rechts hinter ihm stehend, den Heiligen mit der Mitra krönt. Sein Haupt wendet S. Froilan nach rechts einem weiteren Geistlichen zu, der, zu seinen Füßen kniend, auf einer Schüssel die goldene Binde und das Salbölfläschchen trägt. Der Kopf dieses Klerikers ist sehr markant. Mehr im Hintergrunde erblickt man den Gefährten des Heiligen, S. Atilano. In Weiß gekleidet, das Evangelienbuch auf die Brust pressend, wartet er, bis an ihn, den neugewählten Bischof von Zamora, die Reihe kommt.

Diese Tafel nun ist der Clou des ganzen Altars. Es waltet hier eine Freude an lichten, zarten, bunten Farben. Weiß, Rosa und Rot herrschen im Vordergrunde vor, im Hintergrunde kommen Grün und Grau dazu. Man wird lebhaft an Werke der Kölner Schule erinnert, namentlich an die Lochners, an dessen Art auch der eigenartige Größenunterschied der Figuren gemahnt, indem nämlich die Kleriker des Gefolges im Vordergrunde viel kleiner als die Hauptfiguren gebildet sind.

Leider wissen wir, wie schon gesagt, gar nichts über die Person des Meisters. Jedenfalls war er nicht nur mit den lokalen Heiligenlegenden, sondern auch mit den Sitten und Gebräuchen des Landes wohl vertraut, wie aus der getreuen Wiedergabe des Ochsenkarrens, der Tracht der beiden plaudernden Frauen im Grunde links auf der Bischofsweihe, des Dudelsackbläsers auf der Botschaft des Königs an S. Froilan deutlich hervorgeht. Als Himmel sieht man stets gemusterten Goldgrund. Die Tierdarstellung ist dem Meister sehr gut gelungen, weit weniger die Architektur. Hier verrät sich oft große Hilflosigkeit; beachtenswert ist aber, daß sich der Künstler auch in der Architektur an nordische Vorbilder anschließt. Trotz all der fremden Einflüsse aber glaube ich doch, daß der Maler ein Spanier gewesen ist.

Alle andern Gemälde des Altar mayor stammen aus späterer Zeit, so die beiden Tafeln mit je drei Aposteln, die früher die Predella eines Retablo in der Kirche von Palanquinos schmückten.

Wichtiger als diese Apostel sind die kleinen Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben, die heute die Predella des Hochaltars bilden. Von ihrer Provenienz war schon weiter oben die Rede. Dargestellt sind Verkündigung (8), Geburt Christ (9), Anbetung der Könige (10), Darbringung im Tempel (11), Ausgießung des hl. Geistes (12), Tod Mariä (13). Die Tafeln stammen nicht von einer Hand. Die besten sind die Verkündigung und die Ausgießung des hl. Geistes. Namentlich bei dem letztgenannten Gemälde fällt die gute

Faltenbehandlung im Gegensatze zu der harten, ungeschickten Faltengebung der meisten übrigen sehr auf. Entstanden sind diese Tafeln zu Ausgang des 15. Jahrhunderts, vor allem die mit der Darstellung des Todes Mariä, denn diese ist nichts weiter als eine freie Kopie nach dem berühmten Schongauerschen Stiche. Dieses Blatt war ja auch in Spanien sehr bekannt, in der Sakristei der Leoner Kathedrale selbst hängt eine fast lebensgroße, ziemlich genaue Kopie des Stiches aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Andere Kopien sieht man im Prado und in der Sacristia de los Calices der Sevillaner Kathedrale.

Eine sehr tüchtige Leistung ist die große Beweinung Christi, links vom Hochaltar. Auch diese Tafel ist wohl nur ein Bruchstück von einem großen Altarwerk, das ein unter Roger van der Weydens Einfluß stehender Künstler gegen 1500 geschaffen hat. Ganz außerordentlich gut ist die Darstellung von Marias Ohnmacht gelungen. Jedoch verwundert einen im Gegensatz zu der tüchtigen Formengebung und dem guten Ausdruck der bekleideten Figuren die archaistische Körperbehandlung bei dem toten Christus. Die Modellierung ist recht ungeschickt, die Bauchhöhle auffallend stark markiert. Dazu erinnern die langen Röhrenfalten des Bahrtuches an Arbeiten gotischer Bildhauer.

Auf der andern Seite des Hochaltares sieht man ein kleines Altarwerk aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Dargestellt ist die »Disputation im Tempel«, der sehr weiträumig gestaltet ist, sowie die Messe des hl. Gregor, bei der der Renaissancecharakter der Architektur noch stärker hervortritt. Über diesen beiden größeren Tafeln sieht man zwei kleinere mit je zwei Apostelhalbfiguren, und als Predella dienen zwei Tafeln, die eine Anbetung der Könige und eine Beweinung Christi zeigen. Der niederländische Einschlag dieses Altarwerkes kommt namentlich in der »Anbetung« stark zum Durchbruch: die Madonna wie das Kind erinnern noch lebhaft an die bekannten Typen des Dirck Bouts.

Von nicht geringerer Bedeutung als die fünf Gemälde des alten Hochaltars der Kathedrale von Leon sind die 28 Tafeln des Retablo Mayor von Sa. Maria de Castillo in Fromista, einem Dorfe 34 km nördlich von Palencia, die fast gleichzeitig mit den Leoner Gemälden entstanden, den frühesten Einfluß Eyckischer Kunst in Kastilien zeigen. Dargestellt sind:

Oberste Reihe: Sündenfall, Austreibung, Verkündigung an Joachim. Begegnung an der goldenen Pforte, Geburt Mariä, Verkündigung Mariä.

Zweite Reihe: Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Ägypten, Bethlehemitischer Kindermord. Disputation im Tempel, Taufe.

Dritte Reihe: Abendmahl, (Ölberg), Gefangennahme, Geißelung, Kreuzigung, Beweinung, Niederstieg zur Hölle, Auferstehung.



Unterste Reihe: Verklärung, (Noli me tangere), Ausgießung des hl. Geistes, David, Salomo, Tod Mariä, Bestattung Mariä, Himmelfahrt Mariä.

Die hier eingeklammerten beiden Darstellungen »Ölberg« und »Noli me tangere« fehlen heute. Ich glaube kaum, daß die beiden verlorenen Tafeln etwas anderes zum Inhalt hatten, als was hier angegeben ist. Die beiden Tafeln waren, wie man sieht, auf der linken Seite an der zweiten Stelle übereinander angebracht und sind heute durch eine schlechte, bekleidete Statuette des Christkindes unter hohem gotischem Wimperg ersetzt.

Zu den einzelnen Darstellungen ist folgendes zu bemerken. Der »Sündenfall« ist von besonderem Interesse, da diese Szene in der spanischen Malerei äußerst selten wiedergegeben worden ist. Von früheren Darstellungen kennt Verf. nur die im Zyklus der Wandgemälde des Kapitelsaales des Convento de S. Juan von Sijena, ein Werk des 14. Jahrhunderts.

Auf unserer Tafel zeigt sich der niederländische Einfluß besonders stark. Der dunkellockige Adam, dreiviertel Rückenfigur, von rötlicher Karnation, hat etwas zaghaft die Rechte ausgestreckt, um den Apfel zu empfangen. Eva, mit rötlichem Haare, zeigt einen viel helleren Fleischton (vgl. Eyck, Masaccio usw.) und vorstehenden Unterleib, also die gleiche Körperbildung wie die Eycksche Gestalt. Die Schlange hat einen Menschenkopf, oben im Baume wird Gott Vater sichtbar.

Die »Verkündigung an Joachim« erinnert sehr an Bouts. Man blickt in eine sehr weite Landschaft, in der Joachim reich gekleidet sitzt, einen Stock in der Linken, vor ihm ein Hund. Bei der »Begegnung« hat sich der Meister nur auf die beiden Hauptfiguren beschränkt, die vor eine große, geschlossene, goldene Tür gestellt sind. Bei der »Geburt« erscheint Maria als Wickelkind. Eine Frau wärmt vorn ein Tuch. Rechts bringt eine vornehme, in Goldbrokat gekleidete Frau etwas herbei, an italienische Quattrocentogestalten erinnernd. Bei der »Verkündigung« sitzt Maria reich gekleidet vor einem Goldbrokatvorhange. Auch bei der Begegnung trägt sie kostbare Gewandung, ebenso wie ihre Begleiterinnen. Sie faßt nach Elisabeths Leib. Die weite Landschaft ist hier nicht so gut gelungen wie bei der Verkündigung an Joachim.

Bei der »Geburt Christi« ist der Marientyp des Malers am besten zu studieren. Rotblond, mit breitem Gesicht, etwas stark vortretenden Backenknochen und ziemlich spitzem Kinn, ziemlich langer Nase und kräftigem, zuweilen etwas breitem Munde zeigt sie einen etwas derben Typus, dem aber oft ein sehr lieblicher Ausdruck verliehen ist.

Die Anbetung der Könige offenbart den Sinn des Meisters für kleine Spielereien, wie sie auch seine größeren nordischen Kollegen, u. a. Schongauer, lieben: Joseph greift an seine Mütze, der Mohr lüftet sie, der mittlere König hebt den Deckel vom Goldgefäß. Maria selbst, wie stets in Goldbrokat



und blauem Mantel, sitzt auf einem Thronsitze vor einem Goldbrokatteppich. Bei der »Disputation« hat sich der Künstler auf drei Schriftgelehrte beschränkt. Gut sind die beiden Vordergrundsfiguren: die eine redet auf die andere ein, die, den Kopf auf die Hand gestützt, zuhört. Maria ist in anbetender Haltung wiedergegeben, Joseph (?) als aufmerksamer Zuhörer.

Das »Abendmahl« ist als Zentralkomposition gedacht. Selbstverständlich fehlt der Goldbrokatwandteppich nicht. Auch viele Apostel sind in Goldbrokat gekleidet. Judas sitzt als Rückenfigur, Kopf im Profil nach links, ganz vorn, in Blau gekleidet, den gelben Geldbeutel auf dem Rücken haltend.

Bei der »Kreuzigung« fällt vor allem die Gestalt der Magdalena auf, die großen Schwung in ihrer Haltung zeigt und sehr preziös mit der Linken ihr Kopftuch faßt, dagegen malt sich bei der »Beweinung« auf den Zügen aller ein ergreifender, stummer Schmerz. In den Schlußbildern des Marialebens macht sich wieder eine reiche Verwendung von Goldbrokatstoffen geltend. Beim »Begräbnis« wird Maria in ringsum offener, nur mit einem goldbrokatstoffverkleideten Deckel überwölbter Lade getragen. Auf der Lade sieht man die abgehauenen Hände des in Rot gekleideten, vorn am Boden liegenden bestraften Spötters, mit rotem, glattem Gesicht.

Interessant sind die beiden Halbfiguren von David und Salomon, beide sehr reich gekleidet vor eine Backsteinmauer gestellt, David vollbärtig, Salomon bartlos, rotlockig, ein Spruchband haltend.

Von dem etwas derben Marientyp war schon die Rede. Auch die Apostel sind stark bäuerliche Typen. Sie zeigen fest gebaute Schädel, manchmal aufgeworfene oder knollige Nasen. Ebenso ist Christus nicht allzu edel gebildet. Die Falten sind hart und streng, oft röhrenartig. Die Komposition sucht der Künstler fast stets möglichst zu vereinfachen (Begegnung, Disputation). Goldbrokat verwendet er sehr reichlich und liebt bunte Farben. Bei der Würdigung des Altarwerkes darf man aber nicht vergessen, daß es 1863 gründlich restauriert wurde.

Der Retablo ist wohl sicher vor 1450 entstanden. Wer sein Autor ist, vermögen wir nicht zu sagen. Das kleine Fromista besaß selbst in jener Zeit Künstler unter seinen Söhnen. Wir wissen von einem Maestro Juan Sanchez de Fromista, der 1427 als Maler und Bildhauer für die Kathedrale von Burgos tätig war[4]). Ob man aber in diesem Meister den Maler des besprochenen Retablo erblicken darf, erscheint sehr fraglich.

Mit dem Altar Mayor von Sa. Maria de Castilla in Fromista sind wir schon in die Nachbarschaft der Kunstschätze von Palencia gerückt. Das älteste hier erhaltene Gemälde ist eine Himmelfahrt Mariä aus den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts, hinter der Capilla de los Reyes im Chorumgang der Kathedrale.

[4]) D. Manuel Martinez y Sanz: Historia del templo Catedral de Burgos, Burgos 1866.



Erheblich später, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, jedoch noch immer von stark altertümlichem Charakter ist ein kleines Altarwerk an der rechten äußeren Wand des Chores, die Heiligen Johannes, Andreas, Lorenz und Stephan sowie die Heimsuchung darstellend. Die Heiligen sind gegen Goldgrund gestellt. Andreas beschirmt den Stifter.

Auf der »Heimsuchung« sieht man nur die beiden Frauen, schlanke Gestalten mit herben, länglichen Gesichtern. Die Faltengebung ist überall sehr brüchig. Auch hier ist wie bei der Beweinung von Leon die Röhrenform sehr beliebt.

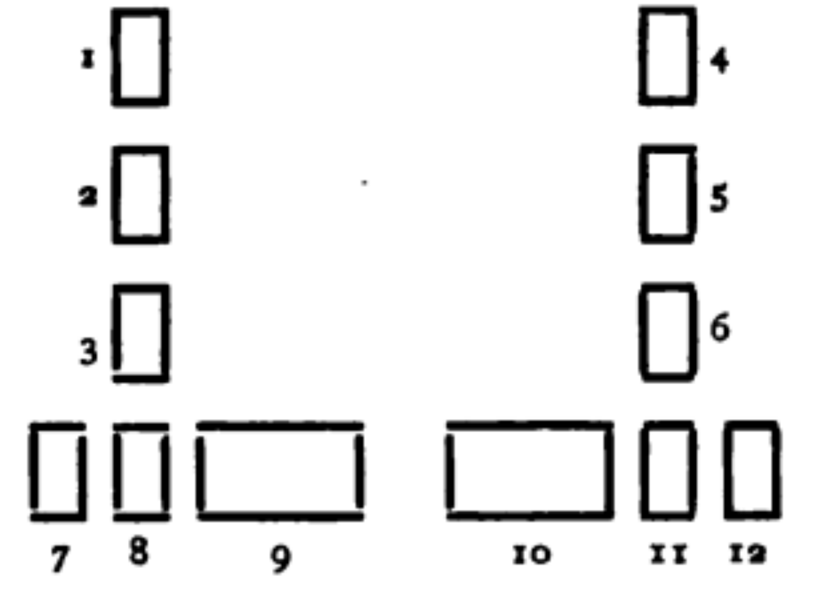
In der Lunette, oberhalb des eigentlichen Altarwerkes, liest man

joanes auillō
.. p9 fieri ....

Die Hauptwerke der Palencianer Kathedrale, die Gemälde des Hochaltars von Juan de Flandes sowie den Altar des Trascoro von Juan de Holanda hat bereits Carl Justi eingehend gewürdigt [5]. Es bleibt mir nur wenig zu seinen Ausführungen hinzuzufügen. Für die holländische Abkunft des an zweiter Stelle genannten Meisters spricht auch die außerordentlich feine Behandlung des zerstreuten Lichtes bei dem Interieur der Disputation im Tempel. Bei der »Flucht« ist das Christkind als Wickelkind wiedergegeben, das während des Rittes an der Mutterbrust trinkt. Die Pflanzen sind stets sehr sorgfältig im einzelnen behandelt. Das weibliche Karnat ist auffallend hell, namentlich bei der Beweinung und Grablegung.

Wenn auch Juan de Flandes die Gemälde des Altar Mayor bereits 1506 in Auftrag gegeben wurden, so hat er sie doch kaum vor 1509 ausgeführt — denn von 1505—1508 war er in Salamanca tätig [6]; er hatte sich ja auch drei Jahre Arbeitszeit ausgehalten.

Das Dispositionsschema der Gemälde bei Justi ist irreführend. Die Tafeln sind heute folgendermaßen angeordnet:



1. Heimsuchung, 2. Verkündigung, 3. Ecce homo, 4. Epiphanie, 5. Geburt Christi, 6. Noli me tangere, 7. Gethsemane, 8. Christus vor Kaiphas, 9. Kreuztragung, 10. Grablegung, 11. Auferstehung, 12. Emmaus.

Die fehlenden beiden kleinen Tafeln der Kreuzabnahme und Klage sowie die große der Kreuzigung hängen heute in der Capilla de S. Fernando bzw. im Kapitelsaale.

[5]) Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens I, 322 ff., 329 ff.

[6]) Gomez Moreno, Un tresor de pintures inédites du XVe siècle. Gazette des Beaux Arts. 1908, II, 308.

Diese drei waren ursprünglich wohl sicher für den Altar Mayor bestimmt, es scheint mir aber fraglich, ob, wie Justi annimmt, sie jemals dort angebracht gewesen sind. Denn für alle drei bleibt in der untersten Reihe nicht genügend Raum. Ein Triptychon, wie man in Palencia meint, haben sie ebensowenig gebildet, denn unter der »Kreuzigung« sieht man als starke Predella ein großes Estofadorelief mit einer Beweinung, das nicht viel später als das Gemälde entstanden sein kann. Auch ist es recht zweifelhaft, ob die Tafeln, die den Hochaltar schmücken, ursprünglich anders angeordnet waren. Die Schwierigkeit liegt, bei der richtigen chronologischen Anordnung, in der Unterbringung des »Noli me tangere«.

Eine Erklärung für alle diese Dinge ist bald gefunden, wenn man bedenkt, daß ja der Retablo selbst erst in jenen Jahren entstand, dem Maler der endgültige Plan gar nicht vorlag sondern ihm nur so und so viel große und kleine Tafeln in Auftrag gegeben wurden. Ferner hat der Meister vielleicht eine ganze Reihe der Gemälde gar nicht an Ort und Stelle ausgeführt. Wohl hatte er den Auftrag 1506 erhalten und sich verpflichtet, sein Werk bis 1509, innerhalb dreier Jahre, fertigzustellen, aber wir wissen ja, daß er von 1505 bis 1508 vornehmlich in Salamanca tätig war, wo er unter anderem die Gemälde für den Hochaltar der Universitätskapelle schuf.

Wie schon Justi bemerkt, sind die Gestalten des Juan de Flandes oft schmächtig und hager, die Gewandbehandlung sehr sorgfältig und sein Erzählungs- wie Kompositionstalent sehr beträchtlich. An Gerard David erinnern nicht nur einzelne Typen und die Z a r t h e i t der Färbung, sondern auch der sehr kühle Gesamtton des Kolorits, zu dessen Belebung der Meister gern die Gewandung einer oder mehrerer Personen brennend rot färbt. All diese Eigenschaften weisen auch die sieben Tafeln in S. Lazaro zu Palencia auf, die Justi nur kurz erwähnt, Reste eines großen Altarwerkes. Sechs (Verkündigung, Geburt Christi, Erweckung Lazari, Ölberg, Verklärung, Ausgießung des hl. Geistes) sind in den heutigen Retablo Mayor eingelassen, dessen Mitte eine Replik einer Madonna mit dem Christkind und dem hl. Johannes d. T. von Andrea del Sarto ziert. Die siebente Tafel mit einer Darstellung der Heimsuchung befindet sich in der Sakristei. Maria, stets in Schwarz gekleidet, besitzt einen sehr vornehmen Typus. Die Erweckung Lazari und der Ölberg sind weniger gelungen. Gut dagegen und sehr lebhaft bewegt ist die Ausgießung des hl. Geistes, eine Zentralkomposition. Die Verkündigung und der Ölberg sind den Darstellungen am Hochaltar der Kathedrale sehr verwandt.

N i c h t von Juan de Flandes stammten, wie ich nach wiederholten eingehenden Prüfungen versichern kann, die ihm von Justi zugewiesenen Tafeln des Hochaltars der Johanneskirche von Marchena (Provinz Sevilla) Daß ihr Autor aber ein von der Brügger Schule abhängiger Meister ist, hat

bereits Justi in seiner Spanischen Kunstgeschichte, hier ohne Zuweisung an einen bestimmten Künstler, richtig bemerkt. Es ist leider bisher nicht möglich gewesen, seinen Namen festzustellen.

1519 wird in einem Palencianer Dokument die Witwe des Künstlers sowie ein Sohn gleichen Namens und Berufes erwähnt. Diesem jüngeren Juan glaube ich zwei Werke zuweisen zu dürfen, die in Typen wie Kolorit des Meisters Abhängigkeit von seinem Vater zeigen, jedoch auch zuweilen den Einfluß jenes rätselhaften Juan de Holanda verraten. Das eine Tafelbild befindet sich in dem Hospital de S. Antolin zu Palencia und stellt eine Beweinung Christi dar. Links im Vordergrunde kniet der Stifter in weißem Chorhemd, eine stolze, selbstbewußte Erscheinung mit kräftigen, fast etwas derben Gesichtszügen. Vor ihm liegt ein aufgeschlagenes Gebetbuch und seine Mütze. Eine nicht minder markante Erscheinung ist der in reinem Profil nach links zu Christi Füßen kniende, mit der Linken das Bahrtuch und mit der Rechten die Zange haltende Joseph von Arimathias. Sicher ein Porträt. Er ist sehr vornehm gekleidet, trägt einen Hut mit Goldmedaillon und eine reiche goldene Kette über dem weißen Pelzkragen seines Gewandes. Es ist ein Mann jenseits des Lebens Mitte mit vollen, feinen Zügen und nachdenklichem Blick. Die Haare sind sehr lang gehalten, das Ohr blickt zwischen ihnen heraus. Spanisch ist der Typ nicht. Ich hege stark die Vermutung, daß wir hier ein Porträt des Vaters des Künstlers, des älteren Juan de Flandes, vor uns haben.

Das Wappen des Stifters fehlt nicht: Drei schwarze Längsbalken in goldenem Felde, das ein Rahmen mit sechs Haspelkreuzen umgrenzt.

Das andere Werk des jüngeren Juan birgt die Sakristei der Pfarrkirche von Santoyo, einem armseligen Dorfe etwa 8 km östlich von dem weiter oben genannten Fromista. Die Pfarrkirche bietet den denkbar schärfsten Kontrast zu den dürftigen Bauernhäusern. Sie ist (in ihren ältesten Bestandteilen noch romanisch) eine dreischiffige Hallenkirche, in reichstem, spätgotischem Stil erbaut und von äußerst schlanken Verhältnissen. Die Seitenschiffe sind äußerst schmal. Das mächtige Eingangsportal auf der Südseite, zu dem eine Freitreppe hinaufführt, ist in plattereskem Stil gehalten. Neben einem ausgezeichneten spätgotischen Chorpulte (facistol) und dem im gleichen Stile gehaltenen Grabe des 151? verstorbenen Benefiziaten Andres Perez schmückt die Kirche ein mächtiger Retablo von der Hand des Juan de Juni (zwischen 1570 und 1583 entstanden), mit Szenen aus dem Leben des Täufers und dem Heimgang Marias.

Das Altarwerk in der Sakristei zeigt als Kern fünf Tafeln:

Verkündigung	Christus mit allen Heiligen	Heimsuchung
Geburt Christi		Heimgang Mariä.



Darunter eine Predella mit weiteren fünf Gemälden: Darstellung im Tempel, Disputation, Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung. Diese zehn Tafeln stammen von Juan d. J. Zu ihnen sind später nochmals fünf gekommen, eine Himmelfahrt Mariä oberhalb des Allerheiligenbildes, Antonius von Padua mit dem Christkind und die hl. Katharina auf dem linken Flügel und S. Bartholomäus mit dem gefesselten Teufel sowie eine sitzende Anna selbdritt auf dem rechten Flügel. Die letztgenannten Gemälde sind ungefähr 1550 entstanden.

Der thronende Christus auf dem Allerheiligenbilde ist dem Palencianer Typ des älteren Juan sehr verwandt, ebenso der Marientyp. Auch hier ist Maria fast stets in Schwarz gekleidet, die belebende rote Farbe (bei der Heimsuchung das Gewand der Elisabeth, bei der Geburt das des hl. Joseph) ist jedoch bei Juan d. J. bedeutend heller. Von den Predellenbildern ist nur das der Kreuzigung von den Werken des Vaters beeinflußt. Der Krieger in Rüstung mit der roten Fahne ist dem Bilde im Kapitelsaale der Palencianer Kathedrale entnommen. Sonst lehnt sich hier der Maler auffallend stark an Juan de Holanda an, namentlich bei der Darstellung und Disputation hat er starke Anleihen bei dem Altar am Trascoro der Palencianer Kathedrale gemacht: Joseph mit dem Taubenkörbchen ist ganz genau kopiert. Die Disputation zeigt ähnliche Anordnung und Tendenz, aber die Wiedergabe des zerstreuten Lichtes ist lange nicht so gut gelungen. Der jüngere Juan war eben ein wenig selbständiger Geist. Wenn auch sein Können nicht unansehnlich war, so zehrte er doch vor allem vom Gute seines Vaters.

Von den Werken des Florentiners Dello di Nicolo in dem dritten Kunstzentrum, Salamanca, war schon weiter oben die Rede. Von der Hand spanischer Meister des 15. Jahrhunderts birgt der alte Kapitelsaal der Kathedrale eine Anzahl Tafelgemälde, so eine Verkündigung und ein Triptychon mit drei Heiligen, der zur Rechten als hl. Antonius von Padua erkenntlich. Die beiden äußeren Gestalten sind gegen roten bzw. blauen Grund gestellt, der mit großen, goldenen Blättern gemustert ist, bei dem mittleren, der in Weiß und Blau gekleidet, gegen eine architektonisch gebildete Wand gesetzt ist, hat der Meister dieses Blattmuster auf der Gewandung angebracht. Die Falten sind recht hart, die Gestalten sehr gedrungen.

Von großer Wichtigkeit sind zwei Tafeln, die auch zu einem großen Katharinenaltare gehörten. Die eine ist sehr figurenreich und stellt die Disputation der Heiligen mit den Gelehrten vor dem Könige dar, die andere die Grablegung der Heiligen durch drei Engel. Der Maler dieser Tafeln scheint kein anderer als der Lehrer des Fernando Gallegos gewesen zu sein, an den die derben Frauentypen, namentlich die der Engel, das Kolorit wie die Faltenbehandlung lebhaft erinnern, nur ist alles primitiver.



Mit Fernando Gallegos nun sind wir zu dem einzigen uns mit Namen bekannten spanischen Tafelmaler des 15. Jahrhunderts aus Nordwestkastilien gekommen, von dem sich auch noch Gemälde erhalten haben. Die Hauptwerke des Künstlers bergen die Kathedralen von Zamora und Salamanca, S. Lorenzo von Toro und die Pfarrkirche von Arcencillas.

Über die näheren Lebensumstände des Meisters sind wir schlecht unterrichtet. Er nennt sich auf mehreren seiner Gemälde Fernandus Galecus. Zwischen 1440 und 1445 dürfte der Maler geboren sein, denn sein großes Altarwerk in der Ildelfonskapelle der Kathedrale von Zamora, das sicher nicht später als 1467 entstanden ist, gehört zweifelsohne der Jugendzeit des Meisters an. Am 23. Februar 1473 weilte er in Coria bei Plasencia. Dort sollte er sechs Retablen malen und der Preis von Fray Pedro de Salamanca, Garcia del Barco oder einem andern berühmten Maler festgesetzt werden. 1507 vollendete er die »Tribüne« der Universitätskapelle zu Zaragoza. Nach Cean Bermudez soll er erst 1550 gestorben sein. Dies bezweifelte schon Passavant mit Recht, der auch bereits die Ansicht vertrat, Gallegos müsse früher gelebt haben.

Wenig klärend wirkt die von Moreno gefundene Notiz im Kathedralarchiv zu Salamanca, daß für den ganz im reifen Stile des Meisters gehaltenen großen Katharinenaltar ein Francisco Gallegos zweimal im Jahre 1500 Zahlungen erhalten hat. Nach Moreno sollen auch die beiden viel primitiveren Tafeln mit der Kreuztragung und Pietà am Hochaltar der alten Kathedrale von Salamanca von diesem Francisco gegen 1500 ausgeführt sein. Es wäre dies nicht unmöglich, denn wenn die Datierung durch die Rechnungsbücher unwiderleglich ist, müssen die Tafeln von einem jungen, noch nicht sehr geübten Schüler des Fernando, vielleicht seinem Sohne, herrühren. Sollte dieser aber auch den Katharinenaltar kurz danach gemalt haben, so hätte dieser Francisco in kürzester Zeit ganz unglaubliche Fortschritte gemacht. Bis zur weiteren Klärung seien all diese Werke im folgenden ohne Trennung der beiden Meister besprochen.

Ob Gallegos ein Schüler des Petrus Christus war, wie Passavant gemeint hat, scheint mir ebenso fraglich wie die Richtigkeit der Vermutung von Cean Bermudez, nach dessen Meinung Gallegos bei dem älteren Berruguete in die Lehre gegangen ist. Den nordischen Einschlag in des Gallegos' Werken hat man stets erkannt, darum nannte man ihn anfangs in Spanien einen Schüler des Alberto Durero. Der Name jedoch, der sich einem, namentlich bei dem großen Ildefons-Altar, unwillkürlich auf die Lippen drängt, ist der des Dirck Bouts. Aber es hat hier gar keinen großen Wert, auf diesen oder jenen Meister hinzuweisen, es genügt die Feststellung der Tatsache, daß die Kunst des Fernando Gallegos sehr stark und fast ausschließlich von den Schöpfungen der alten Niederländer beeinflußt ist.

Sein erstes großes uns erhaltenes Werk ist, wie der bereits erwähnte Retablo der Ildefons-Kapelle in der Kathedrale von Zamora, wie die Kapelle selbst eine Stiftung des Kardinals Juan de Mella. Dieser Kirchenfürst war ein Sohn der Stadt. Er hatte in Salamanca studiert, sich dort den Doktorhut erworben und als ein »celeberrimo letrado« selbst dort als Professor gewirkt. In Rom verteidigte er den Erzbischof Diego de Anaya von Sevilla und erhielt von Johann II. das Bistum Zamora verliehen. Doch blieb er ständig in Rom, wo er Papst Eugen IV. gute Dienste leistete und ihn gegen die Bedrückungen der Colonnas verteidigte. Calixtus III. ernannte ihn dann 1456 zum Kardinal. 1458 wurde er Erzbischof von Sigirenga und starb am 13. Oktober 1467 in Rom. Die Mella waren eine sehr angesehene Familie. Ein Namensvetter des Kardinals, der auch in der Ildelfons-Kapelle ruht, war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Regidor von Zamora.

Das große Altarwerk dürfte wohl zwischen 1456 und 1467 entstanden sein. Es ist auf der »Kaselverleihung« bezeichnet FERNĀD9 GALECVS. Dargestellt ist in der oberen Reihe die Taufe, Kreuzigung und die Hinrichtung Johannis. In der unteren die Erscheinung der hl. Leocadia, die Verleihung der Kasel an den hl. Ildelfons und die Überreichung eines Reliquienkästchens.

Bei der Taufe fällt die weite Landschaft auf, doch die drei Figuren stehen noch ganz vorn in einer Linie. Der Engel in Rosa ist eine sehr liebliche Erscheinung. Der Christus der Kreuzigung zeigt einen sehr hageren, dürren Körper. Das Haupt hat er gesenkt. Von den drei Frauen sind die beiden vorderen in Blau und Gelb gekleidet, die hintere in Rot ist ganz in ihren Mantel eingehüllt, nur die Augen sehen heraus. Alle drei sitzen. Johannes trägt rotbraune und blaugrüne Gewandung. Die Hinrichtung des Täufers spielt sich in einem Hof ab, der Henker übergibt gerade Salome das Haupt.

Die Leocadienerscheinung bezieht sich auf eine Toledaner Legende, nach der diese Toledaner Märtyrerin dem hl. Ildefons, dem eifrigen Verteidiger der reinen Jungfrau Maria, in Gegenwart des Königs Receswinth erschienen sein soll. Der Erzbischof habe rasch mit einem Schwerte, das ihm der König reichte, ein Stück des grünen Kopftuches der Heiligen abgeschnitten, das als kostbare Reliquie verwahrt worden sei. Die Szene spielt in einer Kirche mit reich gemustertem Fußboden. Auf der linken Seite knien die Priester, auf der rechten der König. Ildefons hat mit der Linken das Kopftuchende der knienden Heiligen erfaßt und wendet sich nun (vom Rücken gesehen, den Kopf nach rechts) zum Könige, der ihm sein kurzes Schwert reicht.

Der König, in Rot und Goldbrokat gekleidet, zeigt ein wenig edles Gesicht. Seine Nase ist sehr lang. Verzeichnet wirkt die Figur rechts von



ihm in dem langen gelben Mantel. Die Priester, von denen einer in reicher Capa vorn kniet, sind besser gelungen. Oben im Chor der Kirche sieht man einen Flügelaltar, dessen Mitte eine Kreuzigung bildet. Eine Erinnerung an des Meisters flämische Vorbilder.

Die Gestalt des links im Profil knienden, in Weiß und Rot gekleideten Ildefons auf der »Kaselverleihung« ist scheußlich übermalt. Ebenso die beiden Engel in Blau hinter ihm, von denen einer seine Mitra hält, sowie die Fensterausschnitte mit dem Himmelsblau und die Wolken über Maria. Diese sitzt auf einem Thron in vornehmem, dunkelgrünem Kleid und roten Schuhen und blickt, das Gewand überreichend, nieder, jedoch nicht zu Ildefons. Rechts kniet der hl. Hieronymus im Profil in Kardinalstracht, sein Hut liegt am Boden. Der Purpurmantel zeigt einen außerordentlichen Faltenreichtum, doch sind die Falten zum Teil hart gebrochen. Hinter Hieronymus steht ein in Weiß und Blau gekleideter Engel in reicher goldener Capa, der die Linke auf dem Rücken des Heiligen mit der Rechten auf Maria weist. Neben dem gotischen Thronsessel erblickt man die hl. Katharina mit Schwert und offenem Buche, die zu dem hl. Ildefons niederschaut. Ihr dunkelgrünes Gewand ziert ein sehr breiter Goldsaum. Alle Frauen haben frische Landmädchengesichter, die beiden rechts sogar einen ziemlich derben Typ.

Die letzte der großen Darstellungen bezieht sich wohl auf die frühere Überführung der Reliquien des Heiligen nach Zamora. Ein hagerer, in Rot gekleideter Mann, vom Rücken gesehen, weist rechts auf eine kleine, rosafarbene Kapelle hin, den Aufbewahrungsort der Reliquien.

Auch diese Szene spielt in einer Kirche. Hinten in der Mitte sitzt der Erzbischof, von drei Leuten seines Gefolges umgeben, und überreicht einem in braunem Mantel vor ihm knienden ein Kästchen, das wohl die Reliquie des Heiligen enthält. Links sieht man anbetende Frauen, Bettler und Kinder, rechts eine Gruppe von Männern, die zum Teil einen sehr verwunderten Ausdruck zeigen. Besonders auffallend ist der im Vordergrunde heranrutschende, in Gelb und Rot gekleidete Bettler mit kleinen Holzstühlchen in den Händen.

Als Predellenbilder sieht man den hl. Kirchenvater, Gregor in reicher perlengestickter Mitra und ebenso kostbarem Gewand, einen übermalten Petrus, das Schweißtuch der Veronika und den hl. Hieronymus als Brustbild; die Nase ist auffallend lang, der Mund leicht geöffnet, so daß man die Zähne sieht. In der erhobenen Rechten hält er die Feder, in der Linken das Buch.

Auf den einrahmenden schmalen Außenseiten sieht man auf beiden Seiten oben das Wappen des Kardinals, einen Adler, von drei goldenen Balken wagerecht durchkreuzt und von acht kleinen goldenen Löwen in schwarzem Feld umrahmt, darunter links Eva mit der Spindel, eine echt gotische Gestalt

in Tanzschritt, rechts Adam in gespreizter Stellung mit einer Harke in der Rechten und der verhängnisvollen Frucht (auch hier als Feige gebildet) in der Linken.

Es folgt dann wieder auf beiden Seiten das Wappen und darunter links die Gestalt der Kirche und rechts die der Synagoge. Diese vier seitlichen Darstellungen sind als Grisaillen auf rotgoldbrokatenem Grund ausgeführt.

Als Seitenteile der Predella endlich sieht man links den Engel des Matthäus und den Adler des Johannes, rechts Jacobus maior.

Der Altar zeigt uns den Meister, wie schon gesagt, noch nicht auf der Höhe. Abgesehen von den derben Typen, bei denen vor allem die langen Nasen auffallen, findet man wiederholt recht ungeschickte Verkürzungen (der Leichnam Johannis, der Begleiter des Königs bei der Leocadienerscheinung, der Bettler bei der Reliquienübergabe). Die oft sehr langen Falten sind meist hart gebrochen, manche sind röhrenförmig, was ja ein Charakteristikum der nordwestkastilischen Schule zu sein scheint; namentlich der Mantel des Johannes bei der Kreuzigung ist genau so behandelt, als sei er ein Entwurf für eine Skulptur.

Derselben Zeit wie diese Schöpfung gehört das zweite bezeichnete Werk des Gallegos an, die Reste eines Retablo in der Antonius-Kapelle der Kathedrale von Salamanca, auf dem Mittelfelde rechts unten FERÑADVS GALECVS bezeichnet. Passavant sah es in der Clemens-Kapelle, wo man außer den heute leider stark restaurierten und gefirnißten Tafeln mit der Madonna, dem hl. Andreas und S. Christoph »noch ein paar Zwickel des alten Retablo, den König David und einen andern Propheten darstellend, sah«.

Bei dem Mittelbilde, das eine thronende Madonna darstellt, fühlte sich Passavant mit Recht an das Frankfurter Bild des Petrus Christus erinnert. »Die Behandlungsweise ist ganz Eyckisch. Die Schatten der Karnation haben einen lichtbräunlichen Ton .. Weder die hl. Jungfrau noch das Christkind sind schön zu nennen.« Über dem dunkelbraunen Gewande trägt Maria einen hellroten Mantel, bei dem die reiche Faltengebung auffällt, doch sind die Falten hart gebrochen. Auch der Saum des Kleides ist unten hart behandelt. Das Kind steht in durchsichtigem Hemdchen auf dem linken Knie Marias und greift nach einer weißen Rose, die die Jungfrau in ihrer Rechten hält. Ist Maria, wie Passavant sagt, auch nicht schön, so ist sie doch recht lieblich zu nennen.

Auf der Tafel links ist Andreas dargestellt, der, weißbärtig, in rosa Gewand und dunklem Mantel, von vorn gesehen in der Linken ein offenes Buch, in der Rechten das Kreuz hält. Im Hintergrunde sieht man eine Stadt und Schneeberge. Passavant bemerkt von dem Heiligen: »Der Kopf hat etwas sehr Würdiges in der Art der Eyckischen Auffassungsweise. Die Füße wie

auch bei Peter Christophsen ohne rechtes Verständnis gezeichnet. Die Landschaft hat einen sehr bräunlichen, den Spaniern eigentümlichen Ton.«

Der hl. Christophorus zur Rechten ist in Blau und Rot gekleidet. Die Linke eingestemmt, blickt er zu uns heraus. Das Bemerkenswerteste ist die weite, sorgfältig behandelte Landschaft.

Nicht bekannt sind mir die 15 dem Meister zugewiesenen Gemälde in Arcencillas. Es war ursprünglich ein großer Retablo mit Darstellung des Lebens und der Passion Christi, von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Gleichfalls unbekannt sind mir im Original die Tafeln vom Hochaltar in S. Lorenzo zu Toro. Die Stifter des Altars waren D. Pedro de Castilla und Doña Beatriz de Fonseca. Der Gatte starb, nach seiner Frau, im Jahre 1492. Erhalten sind noch acht Tafeln sowie die Predella und die Krönung des Ganzen. Die mittlere Partie wurde im 18. Jahrhundert durch eine Schnitzarbeit im Churriguera-Stil ersetzt. Es befand sich da ein Gemälde, das Christus in der Glorie zwischen Kirche und Synagoge zeigte (jetzt bei M. Kleinberger, Paris). Die großen Tafeln enthalten vier Szenen aus der Kindheit Christi und vier aus der Lorenzgeschichte.

Von den beiden Tafeln am Hochaltar der alten Kathedrale von Salamanca war schon weiter oben kurz die Rede. Bei der Kreuztragung fallen die knittrigen, scharf gebrochenen Röhrenfalten, namentlich bei dem dunklen Gewande Christi, auf, der große Verwandtschaft mit dem Bouts'schen Christustyp besitzt. Die figurenreiche Handlung ist ganz in den Vordergrund geschoben und lebhaft bewegt. Dahinter erstreckt sich eine weite Landschaft, in der die Marien erkenntlich sind, die mit zahlreicher Begleitung aus dem Stadttor herauskommen. Der Christus der Beweinung zeigt einen sehr hageren Körper, namentlich die Gliedmaßen sind sehr dürr. Magdalena fällt durch die Lebhaftigkeit ihrer Klage auf. Eine der Marien hat ähnlich wie in Zamora ihr Kopftuch weit über die Stirn herabgezogen. Auch hier spielt die weite Landschaft eine große Rolle.

Beweisen diese beiden Tafeln mehr als die andern Werke, daß Gallegos seine Lehrzeit bei dem »Meister des Katharinenaltars« in Salamanca zugebracht hat, so zeigen ihn uns die Tafeln *seines* Katharinen-Altars in der Sala capitular der Catedral vieja in Salamanca auf der Höhe seines Könnens.

Auf der großen Mitteltafel erblicken wir die hl. Katharina frontal sitzend auf einfachem breiten gotischen Sitz. Als Grund dient ein Teppich, der oben als Baldachin gebildet ist und auf dessen beiden Seiten das große Marterrad der Heiligen hervorblickt. Gekleidet ist die Heilige in ein goldbrokatenes Untergewand mit roten Ärmeln und blaues Obergewand sowie roten Mantel, der die Ärmel des blauen Kleides freiläßt und einen überaus großen Faltenreichtum zeigt. Eine Krone auf dem Haupt, eine doppelte

Perlenkette um den Hals, hält sie in der Rechten das Schwert und in der Linken ein offenes Buch. Ihr Gesicht ist ziemlich voll gebildet, die Augen groß und offen, das Kinn spitz, der Mund ziemlich breit. Sie sitzt in einem Zimmer mit Fliesenboden, das in seiner Behandlung niederländischen Einfluß verrät. Links liegt ein Buch auf einer Brüstung, rechts steht Glas und Flasche auf der Fensterbank. Das Fenster selbst ist geöffnet und gewährt Ausblick in eine Landschaft.

Auf der schmäleren Tafel links ist das Radwunder dargestellt. Katharina in blauem, gelb gefüttertem Kleid und rotem, wiederum äußerst faltenreichen Mantel, eine Korallenkette um den Hals, kniet im Gebet. Unter den gestürzten Henkern, in deren Kleidung Blau vorwiegt, jedoch auch Gelb ziemlich stark vertreten ist, herrscht lebhafteste Bewegung. So sehr sich der Künstler auch Mühe gegeben hat, die schwierige Kunst der Verkürzung beherrscht er in einigen verwickelten Fällen immer noch nicht ganz. Mit am interessantesten ist eine Gestalt, die vorgebeugt sitzend den völlig gesenkten Kopf in beide Hände genommen hat.

Auf der rechten schmäleren Tafel sieht man die Enthauptung der Heiligen. Sie ist ganz ähnlich wie beim Radwunder gekleidet. Ihr Haupt, erst zur Hälfte vom Rumpfe getrennt, ist auf die Seite geneigt. Die Augen sind bereits gebrochen. Der Henker, eine hagere Gestalt, in Grau und Grün gekleidet, holt zu einem zweiten Streich aus, um sein grausiges Werk zu vollenden. Rechts stehen einige Zuschauer, gleichfalls sehr schlanke Gestalten.

Der Boden besteht aus weißen und grünen Fliesen. Im Hintergrunde wird durch eine Art Fensteröffnung die Disputation der Heiligen mit den Schriftgelehrten sichtbar, eine weitere Fensteröffnung zeigt einen Ausblick in eine Landschaft.

Über den drei großen Tafeln sind drei kleinere mit Halbfiguren, die gegen Goldgrund gestellt sind, angebracht. In der Mitte Petrus und Paulus, einander zugekehrt; links der hl. Gregor mit Kreuz, Calix und Hostie, rechts der hl. Hieronymus in Kardinalstracht mit Feder und Buch, niederblickend.

Ein Spätwerk des Meisters, das schon den Geist der Renaissance atmet und zu gleicher Zeit in verschiedener Hinsicht stark an Memling erinnert, ist das Gemälde am Trascoro der Kathedrale von Zamora, ein Allerheiligenbild. Vor allem sind hier die Typen bedeutend edler. Christus sitzt als Salvator mundi auf einem reichen Renaissancethron, der mit den sitzenden Statuetten der Kirche und der Synagoge geschmückt ist. Links vom Thron erblickt man Maria in Schwarz, die Hände auf der Brust gekreuzt, ferner Magdalena in Gelb, Katharina in Rot und andere weibliche Heilige; rechts von Christus Johannes d. T., Petrus in Grünlichweiß, Johannes Ev. in Rot. Ganz vorn in der Mitte sitzt der junge St. Michael mit Schwert und Schild.



Er erinnert besonders lebhaft an Memlingsche Gestalten. Links von ihm musizieren drei Engel, am besten ist der flötenblasende gelungen; rechts von ihm singen drei andere aus einem Buch. Oben in den Lüften sieht man kleine Putten. Die Faltenbehandlung ist etwas weicher, aber die alten Gepflogenheiten des Meisters sind immer noch deutlich erkennbar.

Ein Hauptwerk aus dem Kreise des Künstlers ist der große Altar von Ciudad Rodrigo, jetzt in der Sammlung Cook zu Richmond, der 23 größere Tafeln und 3 Predellenstücke umfaßt. Er enthält die Welthistorie vom Chaos bis zum jüngsten Gericht. Gallegos selbst darf man vielleicht 12 Tafeln zuweisen.

Neben Gallegos arbeiteten noch zwei andere Künstler an diesem Werke. Den bedeutenderen nennt Bertaux mit Recht le maître aux armures. In der Kunst der Waffenmalerei erinnert er lebhaft an Konrad Witz. Doch ist er lange nicht so bedeutend. Seine Akte sind recht mager, seine Verkürzungskunst ziemlich gering. Auffallend ist sein sehr melancholischer Christustyp.

Aus dem Kreise des Gallegos stammt ferner der Retablo in der Cap. Sa. Barbara der Kathedrale von Salamanca, nach 1500 entstanden. Am meisten zeigt die Tafel mit der »hl. Barbara vor dem Könige« von seiner Eigenart. Sonst sieht man noch die »Kreuztragung«, »Golgatha«, »Beweinung« (schlecht zu erkennen) und eine erst später hinzugefügte »Enthauptung der hl. Katharina«. Der Kreuzgang der Kathedrale enthält schließlich noch drei mäßige, schlecht erhaltene Retabeln aus der gleichen Zeit, der späteste zeigt niederländischen Einfluß.

Im 16. Jahrhundert löste Valladolid die alten Kunststätten Leon und Salamanca ab. Die bedeutendsten Malereien aus der ersten Hä'fte dieses Jahrhunderts, die Salamanca aufzuweisen hat, stammen von der Hand des vor allem als Bildhauer berühmten Alonso de Berruguete, der die größte Zeit seines Lebens in Valladolid gewirkt hat. 1529 schuf er den Retablo mayor für das Colegio del Arzobispo in Salamanca, Szenen aus dem Marienleben enthaltend, eines seiner interessantesten Frühwerke und seine bedeutendste malerische Arbeit überhaupt.

Noten für den Illuminator.

In der Reichenauer Handschrift [1]) XXVII der Großh. Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe sind uns — eine ziemliche Seltenheit — am Rande des Manuskriptes Anmerkungen des Schreibers für den Miniateur erhalten, die uns so recht gestatten, in die Werkstatt der damaligen Künstler einen Einblick zu tun. Rudolf Kautzsch hat in seinen einleitenden Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration (1894) die Art der Herstellung der Handschriften und ihrer Bilder eingehend dargelegt und hat auf Seite 63 Anm. 1 Noten aus dem Cod. palat. germ. 336 mitgeteilt; ich brauche das dort Gesagte deshalb nicht zu wiederholen, sondern wende mich zu unsern Noten selbst. Die Miniaturen erscheinen mir ziemlich handwerksmäßig und geben bei weitem kein Bild von der damals in Konstanz blühenden Malerei; die Handschrift, 1335 jedenfalls in dieser Gegend entstanden, also nur kurz nach der Herstellung der berühmten Richenthaler Originalhandschrift, weist 29 Miniaturen auf, und zwar auf Seite 1, 5, 6, 35, 58, 73b, 95, 115, 115b, 129, 144, 146, 147, 152, 166b, 200, 216b, 217, 232b, 252b, 253b, 259b, 268b, 278b, 284b, 292b, 301b, 318, 332. Die meisten Noten zu diesen Miniaturen sind völlig ausradiert und unlesbar.

Note zu Seite 58. »Da kvmpt ain bischo[ve] vn(d) lect für vff [den] altar, vn(d) grift aine(m) bokk vff da[s] hvpt.« Samuel Berger, der einen Teil dieser Noten in den »Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France« (1893) veröffentlicht hat, liest: Da kumpt ain bischo[ve] unn lect fur uff [ain] altar, unn grift (?) ainen bokk uff dem hupt.

Note zu Seite 166 b. »Da kvmpt ain gewabeter vo(n) dem strit zuo kvnig dauid.« Samuel Berger: Da kumpt ain gewapeter von dem felt (?) zuo kunig David.

---

[1]) Biblia cum duobus prologis Hieronymi, I. = Vetus Testamentum, bis Parabole Salomonis, mit Esdrae III, in zwei Kolumnen, ohne die Psalmen. 402 Blätter (385 × 282) aus Pergament. Auf Seite 401 b steht: Iste liber est magistro Johanni Spenlin. Zu diesem Kodex gehört als zweiter Band Reichenau XXVIII, der jedoch keine Noten enthält. Auf Seite 402 steht: in Nomine Domini Explicit Liber Apocalipsis. Anno Domini M. CCCC. XXXV. Vgl. den Katalog der Reichenauer Pergamenthandschriften von Alfred Holder (1906) S. 106 u. 107.



Note zu Seite 200. Dieselbe ist sehr stark radiert und kaum lesbar: »Ain kvnig lit; sein hvptman beet; zuo [ihm] kvmpt ain p(ro)phet vn(d) strafet den kvnig.« Samuel Berger liest die Note nicht.

Note zu Seite 217. »obne(n) adam, eua vn(d) juden; vnde(n) velt ain kv[nig] i(n) sin swert.« Samuel Berger: Obenn Adam Eva unn juden. Unden velt ain ku[nig] in seim swert.

Helmuth Th. Bossert-Karlsruhe.

Zu Paris Bordone.

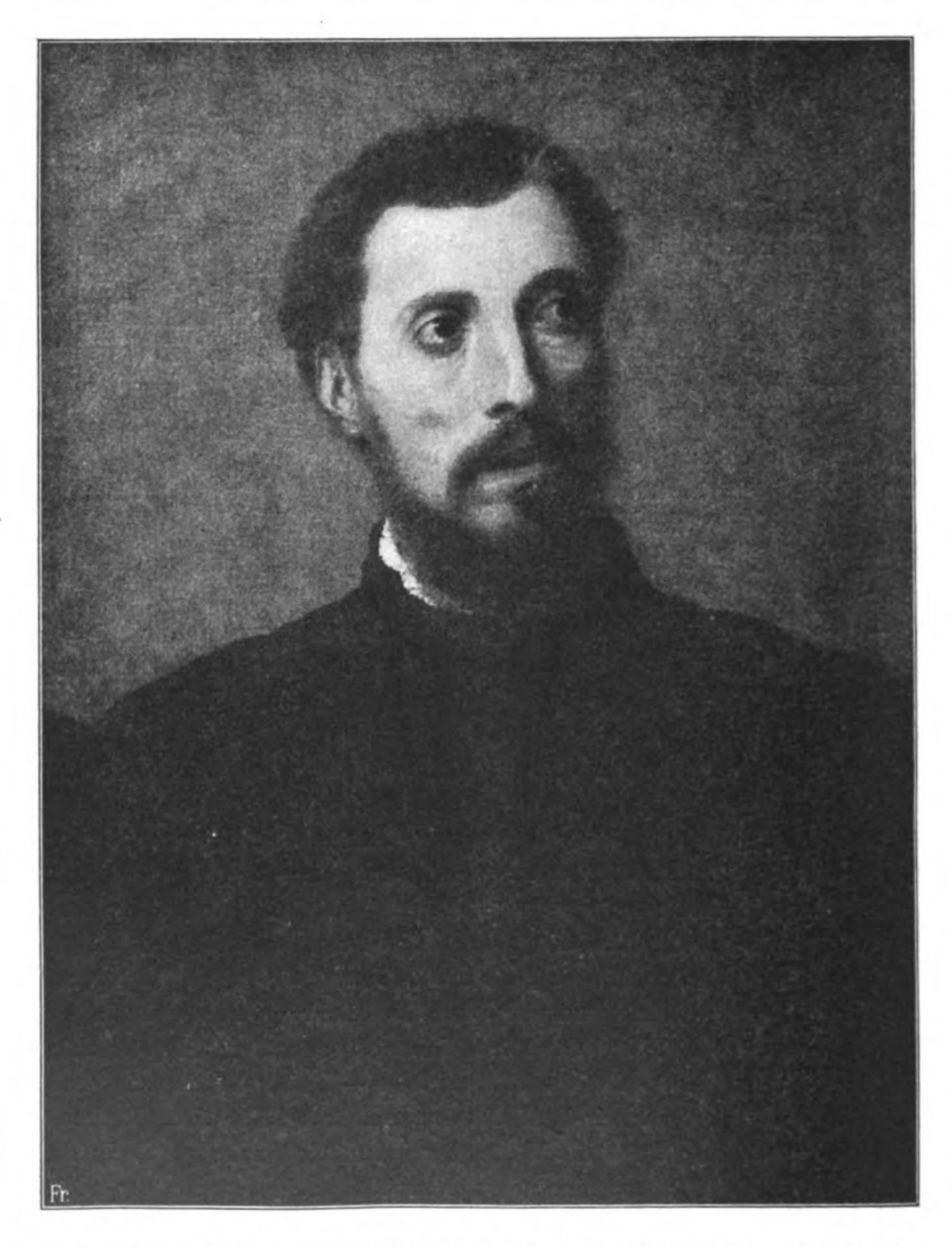
Das umstehend abgebildete männliche Porträt verdankt ohne Zweifel dem Pinsel des Paris Bordone seine Entstehung. Ich bringe die Nachbildung hier, weil das Original auch zur Frage, ob das männliche Porträt von 1523 in der Münchener Pinakothek (Rebers Katalog Nr. 1120) von Bordone sei, immerhin einen Beitrag liefert.

Das Porträt, Brustbild in Lebensgröße, stellt einen vornehmen Herrn vor; die Beleuchtung kommt von links und ist mit großer Kenntnis der Lichtwirkung durchgeführt. Mit psychologischer Feinheit prägen sich in dem Gesichte die Wirkungen einer Krankheit, anscheinend der Lungen, aus; Blick und Ausdruck zeigen schwärmerischen Charakter. Das Gewand ist dunkel, ebenso Haar und Bart und die Farbe der Augen. Ich sah das Bild schon vor längerer Zeit bei dem Münchener Kunstantiquar Julius Böhler, der es dann auch in der großen Münchener Ausstellung des Jahres 1908 sehen ließ. Gegenwärtig gehört es Seiner Exzellenz Herrn Grafen Andreas von Maltzan zu Militsch in Schlesien.

Ich sagte oben, es werfe ein Licht auf die Frage, ob das Münchener Porträt von 1523 von Bordone sei. Diese Frage ist insofern nicht uninteressant, als man damit das frühest datierte Werk des Trevisaners vor sich hätte. Crowe und Cavalcaselle hatten es zuerst demselben zugeteilt, und auch ich habe dies immer für richtig gehalten (vgl. auch Helbing, Monatsberichte, München, II, 1902, S. 355, mit Abbildung, und III, 1903, S. 3). Nun schrieb es G. Frizzoni in der Zeitschrift L'Arte 1900, III, p. 74, gestützt auf das Kniestück Nr. 221 der kaiserlichen Sammlung zu Wien, Bildnis des Prokurators von San Marco Ottaviano Grimaldi, dem Bernardino Licinio zu. Daß das letztere — ein bezeichnetes Bild — in der Kopfhaltung und Augenstellung eine Verwandtschaft mit dem Pinakothekbilde hat, ist zuzugeben, abes es gleichen sich die Venezianer jener Zeit überhaupt, und man muß bedenken, daß Bernardino ein unselbständiger Maler war, der auch von andern, besonders von Palma vecchio, inspiriert war. Der Vergleich ist also einseitig, und ebenso kann man nicht zugeben, daß das Gesichtsrot in der Münchener Leinwand dem des Licinio, der ein gleichmäßig verteiltes, etwas ziegeliges Rot liebte (aber auch nicht überall anwandte), entspricht,



vielmehr ist es überall in der Manier Bordones gehalten. Jedes rötliche Gesicht ist denn doch schließlich nicht von Bernardino. Die Gleichheit der



Behandlung und des Ausdruckes kann man ja in München bequem an dem Gemälde Nr. 1121, Mann und Mädchen, studieren. (Ein Licinio fehlte in der Galerie; der Meister ist aber jetzt durch das kürzlich aus Augsburg herüber-

genommene, zuerst durch Otto Mündler bestimmte Brustbild einer Venezianerin vertreten, worin auch das »Rot« des Malers.) Auch das Werk in Militsch hat eine gleiche Behandlung und beweist für Nr. 1120 die Herkunft von Paris, wenngleich es ebenso wie Nr. 1121 etwas später gemalt sein dürfte. L. Bailo und G. Biscaro haben in ihrem schönen Werke: Della Vita e delle Opere di Paris Bordon, Treviso 1900, auf Frizzoni gestützt, das frühest datierte Werk ihres Landsmannes zu Unrecht weggelassen.

Ich füge hinzu, daß das Militscher Bild im allgemeinen gut erhalten und nur von einem etwas trüben Firnis bedeckt ist. *Wilhelm Schmidt.*



Zu Wolf Huber.

Rudolf Riggenbach erwähnt in seiner Inaugural-Dissertation über W. Huber (Basel 1907) auf S. 72 einer Schlachtenzeichnung in der Münchener Graphischen Sammlung. Dieses große und figurenreiche Blatt hatte ich vor Jahren unter den »Unbekannten« vorgefunden und als W. Huber eingelegt. Riggenbach erkennt die Bestimmung als richtig und knüpft daran die Frage, ob Huber nicht aueh einen Auftrag von Herzog Wilhelm IV. von Baiern für seine bekannte Schlachtenserie erhalten habe. Das ist leicht möglich, auffallend ist ja eine solche Zeichnung bei dem Künstler immerhin, aber das Gemälde ist dann wohl nicht zur Ausführung gelangt. Bei dieser Gelegenheit möge auch auf die Studien von Ph. M. Halm hingewiesen werden: »Zu Wolf Huber und der Kunst des Donaustiles« in der Zeitschrift Die christliche Kunst V, 1908, S. 65 f., und »Zu Wolf Huber« in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, 1909, S. 1122, die mit Scharfsinn und ikonographischer Kenntnis die Fragen erörtern. Bei der Beurteilung des Meisters dürfen sie nicht übersehen werden. *Wilhelm Schmidt.*



Literaturbericht.

Architektur.

A. Hahr. Die Architektenfamilie Pahr. Straßburg. E. Heitz. 1908. 8°. 129 S. m. 46 Abb. im Text.

Für das Eindringen italienischer Schmuckformen in die Architektur des deutschen Nordostens um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts sind wir bisher auf spärliche und unzusammenhängende historische Nachrichten angewiesen. Wir müssen annehmen, daß zahlreiche »muratori« aus Oberitalien, besonders aus der Lombardei, die ja seit dem Mittelalter bereits auf dem Gebiete der Backsteinbaukunst rege Betriebsamkeit entfaltete (maestri Comacini), über die Alpen wanderten und mit ihrem Handwerk die frohe Botschaft welscher Zierlust nach Böhmen, Sachsen, Schlesien, Posen und Mecklenburg trugen. Sie wanderten meist in ganzen Kolonnen, mit werktätigen Verwandten und Gesellen, traten in den Dienst von Fürsten und Gemeinden, wurden weiter empfohlen und schließlich auch über das Meer nach Schweden verschlagen. Selten nur sahen sie ihre Heimat wieder; die meisten endeten als fürstliche oder städtische Baumeister im Norden. So Giovanni Battista de'Quadri, die Niuron, Lynar, Chiaramela, della Torre u. v. a. Für Schlesien hat zuerst E. Wernicke die Nachrichten über welsche Maurer gesammelt, auch E. Czihak in seinen Beiträgen zur Geschichte der Renaissancebaukunst in Schlesien gibt dankenswerte Aufschlüsse, und der Registerband von Lutsch's schlesischem Denkmälerinventar verzeichnet sorgfältigst alle Notizen über die vielen italienischen Architekten unter ihrem Namen.

Sehr erfreulich ist es nun, daß ein schwedischer Forscher, der Dozent der Kunstgeschichte an der Universität Lund, August Hahr die Geschicke einer dieser Künstlerfamilien, deren Namen in den deutschen Urkunden in wunderlicher Abwandlung bald Bavor, Baar, Barr Bahr, Boer, Paar, Pahr und Par geschrieben wird, zum Gegenstand eingehender Untersuchung gemacht hat. Vermag er auch über die Tätigkeit der Pahrs in Brieg, Hainau, Schwerin und Güstrow nicht wesentlich Neues zu berichten, so werden ihm um so mehr Alle, die sich für die Schicksale dieser Wanderkünstler und Sendboten interessieren, dankbar sein für die sorg-





fältigen, durch Abbildungen erläuterten Nachrichten von ihren Kunsttaten im Lande der Wasa.

Johann Baptista Pahr, der sich durch seine Arbeiten am Hof Herzog Johann Albrechts den Titel eines herzoglich mecklenburgischen Hofbaumeisters erworben hatte, wurde zunächst als Festungsingenieur 1572 nach Kalmar berufen und holt bald darauf seine Brüder Dominicus und Franziskus nach seiner neuen Heimat herüber. Das Schloß in Kalmar mit seinen vornehm schlichten Portalen, dem zierlichen Brunnenhäuschen im Hof und den reich stukkierten Festsälen legt beredtes Zeugnis ab von dem reifen Können der Mailänder Architekten, obwohl sie natürlich für die Ausführung zahlreiche — meist niederländische — Hilfskräfte heranziehen mußten. Die Bauleitung des Wasaschlosses in Borgholm lag in Händen von Dominikus Pahr; geschickt hat Hahr den Anteil der Brüder an der Arbeit aus den zahlreichen Umbauten des heute in Ruinen liegenden gewaltigen Baus herausgeschält und aus den Baurechnungen auch die einheimischen Hilfskräfte, wie Hamson und Hakon Björnsson eruiert. Gestützt auf die archivalischen Untersuchungen von Kjellberg war es ihm auch möglich, die Baugeschichte des Schlosses von Upsala, soweit sie mit den Pahrs zusammenhängt, klarzustellen. Der hier, wie in Kalmar mehrfach genannte Heinerich von Coelen könnte vielleicht mit dem 1531—35 in Danzig (Artushof) tätigen Heinrich Holzapfel identisch sein, obwohl letzterer besonders als Bautischler in Danzig beschäftigt war. Auch ein schlesischer Künstler, der in seiner Heimat fast ganz unbekannt ist, Antonius Watz, wird in Upsala mehrfach erwähnt.

Es wäre zu wünschen, daß die verdienstliche Arbeit des schwedischen Gelehrten der deutschen Forschung erneuten Anlaß böte, die Wanderungen der lombardischen Künstler vom Süden über Österreich, Böhmen und Schlesien nach Mecklenburg und damit das Eindringen der neuen Bauformen in Nordostdeutschland näher zu verfolgen. Die Hauptstationen dürften in Wien, Olmütz, Krakau, Neiße, Brieg, Breslau im Osten, Prag, Dresden, Meißen, Posen im Westen zu suchen sein. *Ludwig Kaemmerer.*

Skulptur.

Edmund Hildebrandt. Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716—1791). Mit 39 Abbildungen auf 21 Lichtdrucktafeln. Straßburg. Ed. Heitz 1908. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 63.

Ein ausgezeichnet geschriebenes Buch über einen der interessantesten, lange vergessenen Künstler Frankreichs im 18. Jahrhundert zu lesen ist

ein Hochgenuß! Der Bildhauer und Kunstschriftsteller Falconet war ein großer Künstler und ein originaler Geist. Einer jener reizvollen, in unserer Zeit fast undenkbaren Menschen, in deren Natur sich mit dem kultiviertesten Geschmack und Können ein großer und tiefer Geist verbindet. Ein Mensch, der mit der gleichen Innerlichkeit für die Sèvres-Manufaktur die entzückendsten Nippes schafft, in Petersburg in dem Monument Peters des Großen eine Denkmalsidee verwirklicht, die eines Lionardo würdig gewesen wäre, und der in seinen Briefen an seine kaiserliche Auftraggeberin, Katharina II., einen im schönsten Sinne des Wortes mannhaften Charakter offenbart. Wundervoll ist dieser Briefwechsel Falconets mit Katharina II., aus dem Hildebrandt leider nur wenige Proben geben kann, die aber den lebhaften Wunsch entfachen, es möchte bald geschehen, daß dieser »für das Thema Kunst und Fürstengunst« so außerordentlich wertvolle Briefschatz gehoben würde, der seit 1876 in dem Magazin der kaiserlich russischen historischen Gesellschaft ein unbeachtetes Leben führt.

Nachdem er Falconets Leben und Schaffen im ersten Teile des Buches aufgebaut, gibt H. im zweiten Teile Auszüge aus Falconets originellen Streitschriften, die in der Originalausgabe von 1781 sechs Bände füllen. In diesen Schriften kämpft Falconet, der seit dem Jahre 1780 nur noch Schriftsteller war, einen wilden Kampf gegen die seines Erachtens dilettantischen Kunsturteile der Herren Cicero, Plinius, Voltaire, Winckelmann, Lessing, Goethe u.a.

Alle diese Andeutungen können natürlich nur den Zweck haben, zu zeigen, wie interessant der Gegenstand des Hildebrandtschen Buches ist. Daß es in seinem wissenschaftlichen Gehalt ebenso wertvoll sich erweist, ist bei einem so ernsten und bewährten Forscher ohne weiteres anzunehmen. Daß aber dieses Buch auch literarisch wertvoll ist, das macht es dem Rezensenten zur angenehmen Pflicht, auf dieses Buch als auf ein seltenes Werk hinzuweisen. Schon in seinem ersten Buch »Friedrich Tieck« erwies sich H. als ein feiner Schriftsteller. Dieses zweite übertrifft das erste an künstlerischer Qualität, trotzdem auch in ihm die schwierige Frage nach dem ob und wie der Anmerkungen nicht durchaus befriedigend gelöst ist. H. gehört zu den wenigen deutschen Kunstschriftstellern, die den Mut und die Fähigkeit haben zur großen, langsam, mit feinstem Bedacht reifenden, die vorgenommene Materie erschöpfenden Arbeit. *Kaesbach.*

Malerei.

Katalog der Gemäldesammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. IV. Auflage. Nürnberg. Verlag des Germanischen Museums. 1909.

Eine Neubearbeitung des Katalogs der Gemälde im Germanischen Museum war schon seit langen Jahren ein dringendes Erfordernis. Der letzte



Katalog, den noch Reber und Bayersdorfer besorgt, stammte aus dem Jahre 1893 und war schon seit langem vergriffen. Die Aufgabe, diesen Katalog aufzufrischen, hatte Direktor Stegmann übernommen. Nach seiner Abberufung wandte sich Nürnberg an München, und Dr. Braune wurde mit der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe betraut. Braune, der seine Aufgabe in überraschend kurzer Zeit gelöst hat, ist mit großer Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit zu Werke gegangen; er hat sich bei seiner Neubearbeitung nicht damit begnügt, die inzwischen erschienene Literatur für den Katalog nutzbar zu machen, sondern hat aus eigenem manches neue Material hinzugegeben, so daß es sich rechtfertigt, wenn hier auf die wichtigeren neuen Zuschreibungen hingewiesen werden soll.

Die kölnische und die niederländische Schule haben keine tiefgreifende Umgestaltung erfahren. Die Madonna mit der Erbsenblüte (4) wird als Fälschung abgelehnt, und zur näheren Begründung dieser Ablehnung wird auf eine demnächst erscheinende Untersuchung von Dr. Redslob in den Mitteilungen des Germanischen Museums verwiesen. Im Oeuvre des Sippenmeisters wird in etwas anderer Weise zwischen Meister- und Schularbeit unterschieden. Die Versuchung Christi (44) ist als Meister von Linnig bestimmt, das Bildnis des Kardinals von Bourbon (101) dem Bourbonenmeister zugewiesen.

Die Allegorie des Lebens und des Todes (109), die sich schon die mannigfaltigsten Zuschreibungen hat gefallen lassen müssen, heißt weiter allgemein »Oberdeutsch unter flandrischem Einfluß um 1490«. Von Wichtigkeit ist der Hinweis, daß das jüngste Gesicht (110), um das sich bisher niemand gekümmert hatte, zusammen mit diesen Allegorien ein Triptychon gebildet hat, wie es denn auch gemeinsam mit diesem vom Fürsten Wallerstein erworben wurde.

Von ziemlich einschneidender Art sind die Neubestimmungen, welche die fränkische Schule erfahren hat.

Dem Meister des Imhof-Altares gibt der neue Katalog zwei Werke, den Schmerzensmann, der die Rückseite des Imhofschen Altares gebildet hat, und das Epitaph der Walpurg Prünsterin. Diese letztere Bestimmung scheint mir nicht richtig. Ein Typus wie der des hl. Joseph ist mit dem Typus des bärtigen älteren Mannes auf den sicheren Werken des Imhof-Meisters (Imhof-Altar, Deichsler-Altar, Imhof-Rothflasch-Epitaph in St. Sebald) unvereinbar, auch die Maria zeigt einen wesentlich anderen Typus als die Maria jenes Meisters. Der Stil des Ganzen ist fortgeschrittener, die Technik weiter entwickelt.

Eine Neuerwerbung des Museums bilden die Gregorsmesse (154), vier Flügel mit Heiligen (137—140) und zwei Predellenstücke mit je drei weib-

lichen Heiligen (120 und 121). Auf eine Anfrage nach der Provenienz dieser beiden letzten Stücke erhielt ich seinerzeit von Direktor Stegmann die Auskunft, er habe diese zusammen mit den andern vorgenannten Tafeln in einem gemeinsamen und zusammenhängenden gotischen Rahmenwerk aus dem 15. Jahrhundert gefunden, und dieser Altar sei früher in der Frauenkirche in Nürnberg, zuletzt auf dem Speicher der dortigen Elisabethenkirche gewesen; das Rahmenwerk habe seiner Morschheit wegen nicht beibehalten werden können; der hl. Dominikus und der hl. Thomas, die das Museum schon länger besaß, seien ursprünglich gleichfalls Teile dieses Altarwerkes gewesen. Ich hatte keinen Grund, diesen Angaben Mißtrauen entgegenzubringen, und nahm (in meinem Buche über die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, S. 95 ff.) an, da die einzelnen Stücke sehr verschiedenen Stil zeigten, daß hier mehrere, nicht derselben Generation angehörende Künstler zusammengearbeitet hätten, und daß zumal die weiblichen Heiligen, die ich allein zu untersuchen hatte, von einem älteren Maler als dem Mitarbeiter eines vorgeschritteneren gefertigt seien. Dagegen wendet sich Braune insofern, als er die einzelnen Stücke für unabhängig voneinander entstanden erklärt. Damit hat er, wie ich mich jetzt überzeugt habe, im wesentlichen recht. Als Waagen und Rettberg vor einigen 60 Jahren die Frauenkirche besuchten, sahen sie dort drei verschiedene Werke: 1. die Gregorsmesse mit den hl. Lorenz und Sebald auf den Flügeln im linken Seitenschiffe, 2. einen Altar mit holzgeschnitztem Mittelstück und je drei weiblichen Heiligen auf den Predellenflügeln im rechten Seitenschiffe, 3. die hl. Dominicus und Thomas, an zwei Säulen befestigt (Waagen, Kunstwerke und Künstler, I, 1843, S. 258 f., 260 f., Rettberg, Nürnberger Briefe, 1848, S. 80, 147 f.). Immerhin ist auch der Katalog dahin zu berichtigen, daß die Gregorsmesse (154) und die Flügel mit den Heiligen (137—140) ursprünglich zusammengehört haben. Übrigens habe ich nicht, wie der Katalog angibt, die hl. Dominicus und Thomas (129 und 130), sondern die beiden Predellenflügel mit den weiblichen Heiligen (120 und 121) dem Meister des Hallerschen Altars in St. Sebald zugeschrieben.

Dem Hans Pleydenwurff läßt der Katalog kein Stück unbezweifelt. Das Bildnis des sog. Canonicus Schönborn (und damit wohl auch die aus Würzburg stammende Kreuzigung mit dem gleichen Canonicus als Stifter) möchte er auf Grund der Farbbehandlung einem Künstler des Mainkreises zuweisen; die andren von Thode dem Meister zugeschriebenen Bilder, Verkündigungs-Maria, Anbetung der Könige und Vermählung der Katharina, gibt er seiner Schule. Von Wolgemuth erkennt er nur zwei Werke an, die Bildnisse des Perckmeister (135) und des Rosenthaler (136); alles andere teilt er zwischen seiner Werkstatt und seiner Schule. Ich möchte hier nicht näher auf diese Fragen eingehen, da ich sie in einem Buche über



Pleydenwurff und Wolgemuth demnächst im Zusammenhang zu behandeln haben werde.

Bedeutungsvoll und, wie mir scheint, sehr einleuchtend ist die Identifikation des einen Mitarbeiters am Peringsdörfer Altar, der R. F. signiert hat, mit dem jüngeren Ruland Frühauf. Der größere Teil der Darstellungen des Altars ist, was der Katalog nicht klar zum Ausdruck bringt, aber anzunehmen scheint, nicht von diesem; ich halte es immer noch für sehr plausibel, daß der Gehilfe, dem Wolgemuth fast die ganze Arbeit überließ, sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff gewesen ist.

Die Ulmer Schule bereichert Braune um zwei Werke, das Noli me tangere (227) und das Porträt des Hans Wurm von 1487 (241). Zwei homines novi erscheinen zum ersten Male in einem Kataloge, Jörg Ziegler, der Meister von Meßkirch, und Martin Hess, der Frankfurter Dürerschüler. Dem letzteren werden zwei neue Werke, die früher im Kirchenraume ziemlich unsichtbar hingen, ein Schmerzensmann und eine Schmerzensmutter, zugeschrieben; der hohe Standort des Bildes macht auch jetzt die Prüfung schwierig, doch scheint die Bestimmung sehr wahrscheinlich, namentlich ist auch das Rankenornament ganz das des Frankfurter Bildes. Das jüngste Gericht, das früher Grünewald zugeschrieben wurde, reiht der Katalog (auf Vorschlag von Dr. Buchheit) der Schule Martin Schaffners ein.

Die Abbildungen, die die dritte Auflage des Kataloges hatte, fehlen in der vierten. Wünschenswert wäre es, daß zu den einzelnen Bildern nicht nur die käuflichen Photographien angegeben würden, sondern auch die Abbildungen, die in wissenschaftlichen Werken und Zeitschriften erschienen sind.

Erfreulicherweise ist die Benennung der Gemälde nicht nur im Katalog, sondern auch in der Galerie selbst, in der man bisher pietätvoll den Stand der Kunstwissenschaft von 1870 beibehalten hatte, einer Revision unterzogen worden. Hoffentlich ist die Zeit nicht mehr fern, in der sich durch eine Erweiterung der Räume die Galerie aus einem Gemäldemagazin in ein Museum verwandelt. *Carl Gebhardt.*

Ludwig Justi. »Giorgione«. Zwei Bände. Verlegt bei Julius Bard. Berlin 1908.

Wenn das Wirken eines Menschen mit seinem Tode nicht beschlossen ist, wenn wir Spätgeborenen es noch lebendiger als das vieler Lebenden empfinden, so preisen wir den Begnadeten, dem solche Macht über das Grab hinaus innewohnte, als einen »Unsterblichen«. Analysiert man nun die besonderen Arten dieses Unsterblich-Seins, so gelangt man zu drei typischen Grundformen, »come l'uom' s'eterna«: der Schöpfer und das Geschaffene

bilden eine unlösbare Einheit, — der normale Fall. Oder: ein Künstler verschwindet hinter seinem Werke wie Homer, wie Shakespeare, wie der Sänger des Nibelungenliedes, wie die Meister mancher Fresken des Trecento. Drittens endlich: die Persönlichkeit eines Schaffenden leuchtet, losgelöst von seinem Werke, durch die Jahrhunderte. Nur in solchem Sinne können die meisten Gewaltigen der Weltgeschichte unsterblich heißen; denn was sie schufen — man denke an den mazedonischen Alexander oder an den Staufer Friedrich —, hörte bisweilen schon mit ihrem letzten Atemzuge zu bestehen auf; so wird, um nur von künstlerischen Individualitäten hier zu sprechen, Lord Byron fortleben, nicht in seinen Dichtungen, sondern in seiner strahlenden Menschlichkeit, so war es auch lange Jahrhunderte hindurch um den Nachruhm des Giorgione bestellt. Noch mußten viele Venetianer den Klang seiner Stimme im Ohre haben, und doch wurde in den Palästen schon gestritten, wer von einem Bilde des Giorgione das Original besitze, Messer Antonio Pasqualigo oder Messer Zuane Ram [1]); zu Vasaris Tagen wußten die Leute bereits nicht mehr, ob der Christus mit dem Kreuze in der Chiesa di San Rocco ein Gemälde Tizians oder des Giorgione sei [2]), und den Sinn seiner Fresken am Fondaco de' Tedeschi hat kein Einheimischer dem Gaste aus Florenz zu deuten vermocht. Desto mehr aber konnten sie von dem Menschen Giorgione erzählen, von der Anmut seines Wesens, von seinem Lautespiel, das die Frauen verrückt gemacht, und wie er von den Lippen einer pestkranken Geliebten sich den Tod geküßt habe, den frühen Tod der Götterlieblinge. ... Daß Giorgione die schönen Frauen, die sein freskengeschmücktes Haus bei San Silvestro betraten, nicht bloß umarmt, sondern auch gemalt hatte, daß er durchglüht war von dem Arbeitsfuror der Genies (die nur in Romanen immer faul sind), daß er eine neue Maltechnik geschaffen und der Kunst neue Inhalts-, besser neue Stimmungswerte geschenkt, — all' dies wurde beinahe oder ganz vergessen, so sehr blendete die Lichtgestalt des Menschen Giorgione, leuchtend im Schimmer des Geheimnisvollen, die Augen der Spätgeborenen. »Lo cerco nel mistero della nube ignea che lo circonfonde« [3]) ruft d'Annunzio. So taten manche vor und neben ihm, suchten Giorgione »nel mistero« — und waren im Grunde froh, ihn dort nicht zu finden, gleich sensitiven Träumern, die den feinsten erotischen Reiz aus der Furcht ziehen, ihre Geliebte könnte mit eigener ahnungsloser Hand jenes Kultbild zertrümmern, das sie der Angebeteten im Sanctuarium der Seele aufgestellt. Und diese Angst der allzu Sensiblen war nicht unberechtigt. Denn was für Gemälde waren nicht schon

[1]) Vgl. Den »Anonimo Morelliano«, ed. Frimmel. Wien 1896. S. 78.

[2]) S. Vasari, ed. Milanesi IV. S. 97 u. VII. S. 437. Auch Ridolfi, Le Maraviglie I. S. 203 f. gibt dieses Werk dem Tizian.

[3]) d'Annunzio, L'Allegoria dell'autunno. In Milano. S. 34.

auf den Namen Giorgione getauft worden! Die Erinnerung, daß Giorgione in die venetianische Malerei das Heidnisch-Weltfrohe, das Musikalisch-Amoureuse gebracht, war ja niemals verloren gegangen, aber man verlernte bald, das Allgemein-Giorgioneske vom Spezifisch-Giorgionehaften zu sondern, verwechselte die Begriffe »Stimmung« und »Inhalt« miteinander und »Giorgione« hieß schließlich alles, was etwa zwischen Bellini und Tizian zu liegen schien, und was irgendwie mit Musik, Landschaft oder Frauenschönheit zu tun hatte«. Nein, der küssende und singende Giorgione war entschieden »interessanter« als die oft so schlechten Bilder, die seinen Namen trugen!

Crowe und Cavalcaselle waren wohl die ersten gewesen, die nicht den Menschen Giorgione im goldenen Dämmerdunkel der Legende, »nella nube ignea«, sondern, ohne um Illusionen zu bangen, den Künstler in seinem Werke suchten. Man weiß, mit welchem Erfolge. Nur elf Bilder konnten vor ihrem Richterauge als Schöpfungen Giorgiones bestehen, zu vieren wurde ein Fragezeichen gefügt, den Rest — will sagen, hundertundfünfzig Gemälde etwa — haben sie aus dem Oeuvre des Meisters gestrichen. Morelli ließ zwar neunzehn Bilder als eigenhändige Arbeiten Giorgiones gelten, aber da er »die Mehrzahl der frühen und der späten Gemälde verurteilte«, hat er doch die Vorstellung eingeengt, die »wir von dem Meister haben, von seiner Entfaltung und historischen Bedeutung«. Und dabei blieb es zunächst. Denn Berenson und Gronau haben die Liste Morellis zwar im einzelnen modifiziert, im Großen und Ganzen jedoch beibehalten; d. h. Berensons Verzeichnis der eigenhändigen Werke Giorgiones umfaßt siebzehn Bilder, von denen fünfzehn bereits Morellis »Placet« empfangen hatten, während von den achtzehn Gemälden, die Gronau als »unbezweifelbare« Schöpfungen Giorgiones anerkennt, auch wiederum sechzehn schon vor Morelli Gnade fanden. Gegen diese gar zu strenge Auslese, die nach seiner Ansicht ebenso durch Crowe und Cavalcaselle wie von den Kennern der Morellianischen Observanz getroffen wurde, wandte sich dann Herbert Cook, der in seinem »Giorgione« fünfundvierzig Bilder als eigenhändige Werke Giorgiones anführen konnte, weil er den Notizen alter Inventare, namentlich des seicento und der rhetorischen vita Ridolfis weniger Mißtrauen entgegenbrachte als seine Vorgänger. Als Cooks revolutionäres Buch erschien — es war im Jahre 1900 —, ist die Kunstgeschichte mit leisem Lächeln daran vorbeigegangen; heute wirkt es in mancher Hinsicht wie eine Studie für den »Giorgione« Ludwig Justis. Nur der Prolog zu einem »Tizian« sollte nach dem Plane des Autors dieses Werk sein, aber die Einleitung gedieh zur selbständigen Arbeit, und die Wissenschaft hat dabei nur gewonnen — nämlich die erste nach streng historischen Gesichtspunkten angelegte und auf den Fundamenten einer ebenso vorurteilslosen wie sicheren Kennerschaft erbauten Monographie über den Meister aus Castelfranco,

Justi	Crowe u. Cav.	Morelli	Berenson	Gronau	Wickhoff	Cicerone 9. Aufl.	Cook	W. Schmidt
Um 1495.								
Auffind. d. Paris } Samml. Conway, Lond.	—	—	—	talentlos. Nachahmung	—	—	Giorg.	—
Überg. d. Paris } Samml. Conway, Lond.	—	—	—	talentlos. Nachahmung	—	—	Giorg.	—
Urteil Salomonis. Uffizien	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	ferrares.	Giorg.	Giorg.
Madonna in der Landschaft. Eremitage	—	—	—	—	—	—	—	—
Zu den folgenden überleitend.								
Auffind. des Paris. Budapest	—	Kopie	Kopie	Kopie	Kopie	—	Kopie	Schlechte Kopie
Feuerprobe d. Moses. Uffizien	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	zu gering f. Giorg.	Giorg.	Giorg.
Bis etwa 1503 oder 1504.								
Epiphanie. London. Nat.-Gall.	Giorg.	Catena	Catena	Catena ?	—	—	Giorg.	Catena
Heilige Familie. London. Sammlung Benson.	—	—	Catena	Catena ?	—	—	Giorg.	Catena
Thronszene London. National-Gallery.	—	—	—	Giorg.-Schule	—	—	Giorg.	Catena
Aeneas, Euander u. Pallas. Wien	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	Giorg.	Giorg.
Judith. Eremitage	—	Kopie od. Orig.	Kopie	Kopie	—	—	Giorg.	Vermutl. Catena
Madonna in trono Castelfranco	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.
Anbetung d. Hirten. London. Lord Allendale.	Giorg.	—	Catena ?	Catena ?	—	—	Giorg.	—
Jünglingsbildnis. Berlin	—	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Sebast.	—	Giorg.	—
Um 1505. Eindringen der florentinischen Tendenzen.								
Hypsipyle u. Adrast. Venedig, Giovanelli.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.
Bis etwa 1508. Weiteres Herausgehen aus dem Quattrocento								
Venus. Dresden	—	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	Giorg.	Giorg.
Jugendlicher David. Wien ..	Kopie	—	Kopie	Kopie od. Or.	Giorg. Original	—	Kopie ?	Wahrscheinlich Kopie
Hirtenknabe. Hamptoncourt	*)	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	—	Torbido	Torbido
Mad. mit Heil. Prado	Fr. Vecellio	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	—	Giorg.	Tizian
Urteil Salomonis. Kingston-Lacy.	Giorg.	—	Sebastiano	Sebastiano ?	—	—	Giorg.	—
»L'Adultera«. **) Glasgow ..	Cariani	—	Sebastiano	Provinzmaler	—	—	Giorg.	D. Campagnola

*) Auf Giorg. zurückgehend. **) J. P. Richter: D. Campagnola

Justi	Crowe u. Cav.	Morelli	Beren-son	Gronau	Wick-hoff	Cicerone 9. Aufl.	Cook	W. Schmidt
Pietà. Treviso	Porde-none	—	Beca-ruzzi	—	—	Nachflg. d. Pord.	—	—
Damenbildnis. Gal. Borghese .	—	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	Art des Ber. Licinio	Giorg.	—
Männliches Bildnis. Temple Newsam	—	—	—	Tizian	—	—	Giorg.	—
1508. Nach Urkunden.								
Fresken am Fondaco de'Tedeschi	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—
Zwischen 1508—1510. Freieste Arbeiten.								
»Bravo«. Wien	Stilverwandtsch. m. Cariani	Cariani	Cariani	—	Cariani	—	—	—
Konzert. Pal. Pitti.........	Giorg.	Tizian	Tizian	Tizian	D. Campagnola	Giorg.	Giorg.	Tizian
Fête champêtre. Louvre	Nachahmer des Sebastiano	Giorg.	Giorg.	Giorg.	D. Campagnola	—	Giorg.	Tizian
Mad. mit Heil. Louvre	Pellegrino de San Daniele	Nachahmer des Giorgione	Cariani	—	—	—	Giorg. (vollend. v. Sebast.?)	Cariani
Sturm. Venedig. Accademia	Bordone	—	Giorg.	Giorg.	Bordone	Bordone	zu beschädigt, um ein Urteil zu gestatt.	Palma
Bildnis »Broccardo«. Budapest	—	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	—	Giorg.	Bern. Licinio *)
Sog. »Fugger«. München ...	Palma	Cariani	Cariani	—	—	—	—	Palma
Selbstbildnis. Braunschweig	—	—	—	als Ruine beiseite zu lassen	—	—	—	—
Nicht Giorgione.								
Malteserritter. Uffizien	Giorg.?	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	Giorg.?	Giorg.	Charakteristisch Palma
Drei Menschenalter. Pal. Pitti	Lotto	Giorg.	—	—	—	Lotto?	Giorg.	—
Christus. Boston. Sammlung Gardner.	Des Giorg. würdig	—	Giorg.	—	—	irrthüml. Giorgione zug.	Giorg.	—
Christus. Venedig. Chiesa di San Rocco	Giorg. od. Tiz.	—	Giorg.	Giorg.	—	Tizian	Giorg.	Tizian

*) Desgl. Venturi.

diesen Johannes den Täufer der modernen Malerei. Auch Justi stellt, wie Cook, den Inventaren und besonders dem vielgeschmähten Cavaliere Ridolfi eine umfassende Ehrenerklärung aus, und wennschon er nicht sämtliche Attributionen seines englischen Vorgängers billigt und sogar von der kleineren Morellischen Liste der Bilder Giorgiones noch »Die drei Menschenalter« des Palazzo Pitti als ein Gemälde des Morto da Feltre und den »Malteserritter« der Uffizien als eine Schöpfung des jungen Tizian streicht, so erreicht doch

sein chronologisches Verzeichnis der Werke Giorgiones die stattliche Ziffer von dreiunddreißig Bildern, wobei die Cassone-Malereien und die »zwischen Giorgione und Tizian strittigen Porträts«, kurz alle Gemälde, über deren Autorschaft Justi »keine hinreichend sichere Ansicht hat«, nicht einmal mitgerechnet wurden. Dieser Katalog sei hier abgedruckt, weil man besser als durch ein langatmiges Referat aus ihm ersieht, wie Justi sich die Entwicklung Giorgiones denkt, und aus dem Vergleich seiner Attributionen mit denen einiger hervorragender Giorgione-Kenner, die ich zur Bequemlichkeit der Leser beifüge, erhellt zugleich Justis Standpunkt gegenüber seinen Vorgängern.

Aus diesem Wirrwarr der Meinungen und Namen erhellt, daß die soziale Frage vielleicht noch früher erledigt sein wird als der Streit um Giorgione, und gerade Justis Kampfkapitel, »reaktionär« in den Attributionen und bisweilen polemisch im Tone, bedeutet alles eher als eine Lösung des verzwickten Problems. Schon seine nicht immer unbedenkliche Chronologie der Werke Giorgiones wird dem Buche manchen Gegner erstehen lassen. Allem Debattieren entrückt hat Justi vielleicht nur das Braunschweiger Jünglingsporträt, das, wie aus seinem glänzend geführten Nachweis hervorgeht, ein Selbstbildnis Giorgiones ist, während das angebliche, von prachtvollster Leidenschaft durchglühte »Selbstporträt« Palmas in München unmöglich diesen nicht gerade von übermäßigem Temperament erfüllten Meister darstellen kann; ob sich nun jedoch alle gleich mir von Justi werden überzeugen lassen, daß uns in dem Münchener Gemälde eine Schöpfung Giorgiones und zwar das verloren geglaubte Bildnis eines Fugger, erhalten sei, bleibt billig abzuwarten. Jeder sieht am Ende doch nur, was er sehen kann, und die objektiven Belege für subjektive Meinungen vermag selbst eine so brillante advokatorische Beredsamkeit wie die Justis nicht zu ersetzen. Exempla docent. Justi bringt tausend Gründe, um Giorgione die Autorschaft an dem »Urteil Salomos« in Kingston Lacy zu sichern, und doch hat Roger Fry vor wenigen Wochen erst mit ebensoviel Feuer die Rechte Catenas an diesem Bilde verteidigt, — und die Behauptungen beider sollen in der »Qualität« des Werkes eine Stütze finden. Die »Qualität«! Ist das nicht vielleicht auch nur ein Wort wie andere mehr? Justi z. B. bewundert das »Konzert« im Palazzo Pitti als die herrlichste Offenbarung der Kunst Giorgiones, während Wickhoff und Hadeln in diesem »mäßigen« Bilde eine Arbeit des Domenico Campagnola erkennen. »Quid est veritas?« Zum Glück bedeutet Justis Buch mehr als eine Summe von diskutierbaren Attributionen, und was ihm — zum mindesten in meinen Augen — seinen hohen Rang unter den Publikationen unserer Wissenschaft anweist, sind nicht die Neubestimmungen, sondern seine mit nie versagender, man möchte gern schreiben familientraditioneller Wortkunst durchgeführten Analysen der



Kunst Giorgiones, deren Bedeutung für die Gesamtentwicklung der europäischen Malerei hier zum ersten Male ins rechte Licht gesetzt erscheint, deren Wurzeln bloßgelegt, deren »Ausstrahlungen« bis zu Rembrandt und van Dyck. hin verfolgt werden; und zur Grundlage dieser Untersuchungen machte Justi mit klugem Bedacht nur solche Werke Giorgiones, an die sich kein Zweifel mehr heranwagt, die über dem Streit einander widersprechender Meinungen stehen.

Den meisten ist Giorgione »der letzte Ritter des Quattrocento«, der Künstler alles »Subtilen und Zarten«, für Justi bedeutet er »die Erfüllung Bellinis, die Voraussetzung Tizians«. Die Tendenzen des alternden Bellini, »die Vereinfachungen in Flächen und Bewegungen an Stelle des Zerrissenen und Gespreizten, die Kultur der Farbe und des Lichtes, insbesondere der warmen Farbe und der gedämpften Helligkeit, die träumerische Stimmung« — »all dies führt genau auf Giorgiones Castelfranco-Altar«. Gerade jenes Hauptwerk des jungen Giorgione birgt aber noch mancherlei — Einflüsse wäre ein viel zu grobes Wort! —, was ihm nicht von Bellini kam, sondern von Pietro Perugino, der ja im Dogenpalaste tätig war, als Giorgione in dem aufnahmefähigen Alter von etwa neunzehn Jahren stand. Die Schlachtengemälde des Umbriers dort werden ihn kaum entzückt haben, aber der Anblick von Peruginos Madonnenbildern mochte schlummernde Seelenfähigkeiten des Jünglings wecken und »die weichklingende Stimmung, der schwärmerische Blick seiner Heiligen, der stille Abendfrieden seiner Landschaften, die vollendete Rhythmik seiner Massenverteilung — diese feine, zarte Kunst hat bei Giorgiones Meisterwerk in Castelfranco Pate gestanden«. Entscheidender noch für den Werdegang Giorgiones waren die Anregungen, die er aus Florenz her empfing, durch Leonardo, von dem Giorgione, als der Florentiner in Venedig weilte, laut Vasari »alcune cose« sah, »molto fumeggiate ed cacciate ... terribilmente di scuro«[4]), und späterhin mochte Fra Bartolommeo »durch seine Kunst oder seine Kritik die letzte Entwicklung Giorgiones in das Großartige« gefördert haben. Das florentinische Element in Giorgiones Kunst, das Chiaroscuro und die Neigung für das Kolossale und Bewegte, trat wohl in den zerstörten Fresken des Fondaco am deutlichsten zutage, wie Justi das aus alten Berichten über die Wandmalereien des Fondaco und den dürftigen Stichen Zanettis mit überzeugender Deduktionskraft nachweist. Immerhin erfüllen auch Giorgiones Tafelbilder genugsam jene Forderungen des Florentiner Cinquecento, die hier mit Justis Schlagworten angedeutet seien: die Bewegung der Einzelfigur — der Kontrast in der Komposition —, das Zusammenschließen und die freie Disposition —, endlich eine Steigerung des Ausdrucks; dieser neuen Rhythmik, dieser neuen »Archi-

[4]) Vasari IV. S. 92.

tektur alles Formalen« gesellen sich, besonders in der Gestaltung des Nackten, leise Anklänge an die Antike, und zur dem allen kommt die Weiterbildung der auf das Koloristische gerichteten, spezifisch venezianischen Tendenzen: »der Farbkörper ist bei Giorgione noch nicht aufgelöst in selbständige Pinselstriche«, wie später von Tizian, »sondern besteht noch aus einzelnen Farbflächen«, die aber nicht mehr quattrocentistisch hart, sondern »weich gegeneinander grenzen« und öfters von »farbigem Kleinwerk überrieselt sind. Auftrag und Farbe vermitteln zwischen Quattrocento und Cinquecento«. Das sind also die einzelnen Elemente, in die sich Giorgiones Kunst auflöst; aber Bilder sind keine chemischen Verbindungen, und namentlich ein Gemälde Giorgiones bedeutet mehr als eine Addition, als die Summe des Venezianischen plus dem Florentinischen plus einem Zehntel Antike. Das Bestimmende und Entscheidende ist schließlich doch der Einsatz der Individualität, die Fähigkeit des Genies, tausend fremde Dinge zu einer neuen Einheit zusammenzuschweißen, oder wie Justi das formuliert: »Alles geht durch den persönlichen schöpferischen Geschmack des Meisters hindurch, so daß der flüchtige Beobachter den Ursprung gar nicht bemerkt.«

Ein Künstler von so »persönlichem schöpferischen Geschmack« konnte seinen Schaffenstrieb unmöglich von Kontrakten und traditionellen Vorschriften einschnüren lassen, unmöglich nach Handwerkerart nur malen, was Kirche und Gläubige gemalt haben wollten, sondern mußte sich, allein seinem Dämon gehorchend, die Freiheit erkämpfen gegenüber seinen Stoffen, gegenüber seinem Publikum, kurz, die Freiheit des modernen Künstlers. In solchem Sinne ist Giorgione einer der ersten l'art pour l'art-Schaffenden gewesen. Den Inhalt seiner Freske ließ er sich von keinem klügelnden Humanisten vorschreiben, sondern schenkte den erstaunten Venetianern »una fantasia a suo modo«, und seine Profanbilder sind nach Justi, der hierin mit Gronau übereinstimmt, »nicht als Illustrationen gedacht, keine korrekten Verbildlichungen literarischer Stoffe«, sondern Fantasien über mythologische Motive. Gelehrte Freunde mögen ihn mit antiken Themen bekannt gemacht haben, »und das eine oder andere gab dem Meister dann den Anlaß zu einer köstlichen Schöpfung. Und wegen ihrer Köstlichkeit fand sie Käufer, der Inhalt war weniger wichtig ...« Bilder solcher Art wird Giorgione seltener »im Auftrag« als »auf Vorrat« gemalt und seine gesellschaftlichen Verbindungen dann benutzt haben, um den Kindern seiner Schaffenslaune einen vermögenden Adoptivvater zu sichern. Denn »Giorgione musizierte und causierte gewiß nicht bloß aus gesellschaftlichem Ehrgeiz, sondern scheint hierin der Ahne mancher moderner Künstler, »die, nutzbringende Beziehungen anknüpfend«, sich durch die schweren Diners der haute finance durchessen ...«



An Wendungen ähnlicher Natur ist Justis Buch nicht gerade arm, und Fachgenossen, die ein gütiges Schicksal mit jenem Sinn für Feierlichkeit begnadete, den der alte Fontane bei sich so schmerzlich vermißte, haben sich über die Tonart dieses »Giorgione« baß entrüstet. Warum eigentlich? Solche »Schnodderigkeiten«, wie man in Berlin sagt, machen allerdings das Buch nicht besser, aber doch auch nicht schlechter und ganz gewiß sehr unterhaltsam. Freilich, wenn dieser Stil von Leuten ohne Justis Talent nachgeahmt würde, dann . . . Noch aber dämmert dem »wissenschaftlichen Ernst« oder was sich dafür ausgibt, nicht das Ende, noch braucht man nicht mit Schillers Questenberg zu zittern, daß »dieser Geist der allgemeine ist« — unsere ganze neuere kunsthistorische Literatur könnte darüber auch die ängstlichsten Gemüter beruhigen —, und darum dürfen wir uns ohne Gewissensbisse auch an den »Frivolitäten« dieses vom Verlage in schlechthin mustergültiger Weise ausgestatteten Buches erfreuen, dessen ganze Art, alles in allem genommen, am besten jene Worte charakterisieren, die sein Verfasser einem giorgionesken Cassonebilde des Paduaner »museo civico« widmet: es ist »sehr meisterlich, originell, amüsant und ohne alle Beschwerlichkeit . . .«

Emil Schaeffer.

Kunsthandwerk.

Erzeugnisse islamischer Kunst. Teil II. Seldschukische Kleinkunst. Herausgegeben von **Friedrich Sarre.** Mit 25 Tafeln und 38 Textabbildungen. Leipzig 1909. Verlag von Karl W. Hiersemann.

Der erste Teil dieser Publikation, »Metall«, erschien vor drei Jahren und behandelte katalogisch die orientalisch-islamischen Metallobjekte der Sammlung Sarre. Dieses neue Heft bietet eine zusammenfassende Darstellung der Objekte seldschukischer Kleinkunst, die sich zumeist in Konia befinden, und soll einer allgemeineren Betrachtung der Kunstgeschichte des Islam zur Unterlage dienen. Die Arbeit wird diesen Zweck m. E. erfüllen, schon wegen ihrer vielen guten Abbildungen. Was die wissenschaftlichen Erklärungen und Anmerkungen betrifft, so weiß sich zwar der Rezensent mit dem Verfasser im ganzen eins, variiert doch aber im Detail bisweilen und denkt auch anders über die Herkunft des »seldschukischen Stiles«.

Strzygowski hat in seinem »Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte« Sarre den Vorwurf gemacht, daß er den persischen Ursprung des seldschukischen Stiles nicht erkannt habe. Diesem Vorwurf ist Sarre in dieser Publikation nicht entschieden begegnet und hat auch sonst vermieden, auf dieses Problem einzugehen. Da nun anderseits mehrfach auf Beziehungen

zu persischen Werken der Kleinkunst hingewiesen wird, so muß diese Arbeit der Strzygowskischen Hypothese Vorschub leisten.

Es ginge über den Rahmen einer Anzeige weit hinaus, wollte man den Beweis einer gegenteiligen Ansicht umfassend begründen. Es sei daher nur auf die entscheidenden Punkte hingewiesen.

Die Werke der Kleinkunst bieten vor den Resten alter Architektur den Vorteil, daß man sie ohne Geschichtskonstruktionen betrachten und nach dem Augeneindruck klassifizieren kann. Stellt man so die Frage nach der Klassifikation des seldschukischen Ornamentes im 13. Jahrhundert, so wird man m. E. mit Notwendigkeit auf die nahe Verwandtschaft mit dem gleichzeitigen Ornament in Ägypten kommen müssen, während man nicht den fünften Teil so vollkommener Analogien für Persien finden möchte.

Ich halte mich in erster Linie an die Kunstwerke aus Holz, die Sarre in reicher Auswahl im Bilde bringt. Hier ist die Verwandtschaft mit ägyptischen Arbeiten zuweilen so groß, daß es wohl schon eines aufs Feinste gehenden Studiums des seldschukischen Ornamentes bedarf, um überhaupt einen Unterschied zu erkennen. Man betrachte Abbildung 24 mit dem Datum 1155 oder Abbildung 26, 27 von 1258.

Mit einigem Recht könnte man bei den Gebetnischen aus Fayencemosaik auf ihre persischen Schwestern hinweisen. Doch erkennt man gerade hier an der stilistischen Differenz, wie falsch man geht, wenn man die seldschukische Kunst vom 12. bis 14. Jahrhundert aus der persischen zu entwickeln sucht. Das Ornament bewahrt auch hier seine auf Syrien und Ägypten hinweisende geometrische Tendenz, und auch hier versagen die persischen Analogien.

Es gibt in der Geschichte nichts Absolutes; und so hieße es auch das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man überhaupt jeden Zusammenhang zwischen seldschukischer und persischer Kunst leugnen. So scheint mir dieser für die figürliche Sternfliese (Sarre Tafel 19) wahrscheinlich. Zwar kommen auch in Ägypten ähnliche figürliche Darstellungen auf Fayencen vor. Aber bei unseren Fliesen ist der Eindruck mehr persisch; auch die Technik ist nicht ägyptisch, wenn auch den ägyptischen Fayencen verwandter als den persischen. Wir haben es also hier mit einer selbständigen Fabrikation zu tun, aber mit einem Zeichner, der einer persischen oder mesopotamischen Malschule entstammt.

In Abbildung 10 gibt Sarre ein Steinrelief — Einhorn, eine Antilope verfolgend —, dem er eine hellblau glasierte persische Reliefffliese mit einer ähnlichen Darstellung (Abb. 11) gegenüberstellt. Die Verwandtschaft in den Typen kann wohl nicht geleugnet werden; die stilistischen Übereinstimmungen gehen aber m. E. über das durch den Zeitstil Erklärbare nicht hinaus.



Bei der Reliefplatte mit Tierfiguren (Abb. 20, 21) scheint mir die Annahme einer früheren Entstehung für die Kehrseite mit dem Kreuz nicht wahrscheinlich. Es gibt doch auch manche Übereinstimmungen in der stilistischen Behandlung der beiden Seiten, und das Befremdende liegt mehr in der ungewohnten Darstellung. Das Relief ist wegen der Übereinstimmung mit ägyptisch-syrischen Arbeiten aus fatimidischer Zeit kaum später als ins 12. Jahrhundert zu setzen. Mir scheint, daß einer so späten Datierung auch für die »spätbyzantinische« Seite nichts im Wege steht. Ich habe zurzeit nur Analogien aus Mittel- und Südrußland zum Vergleich. Doch sieht man — um bei datierten Stücken zu bleiben — in der Uspenskij Kathedrale zu Wladimir bei Nishnij-Nowgorod ein Kreuz mit genau so gestaltetem, altertümlich-rohem Stufenberge. Da diese Kirche von Andrei Bogoljubskij (1169—1174) erbaut wurde, so steht auch unserer Datierung der Kreuzseite des obigen Reliefs ins 12. Jahrhundert nichts entgegen.

In einer zusammenfassenden Darstellung der Erzeugnisse seldschukischer Kleinkunst hätte vielleicht auch der seldschukischen Stoffe gedacht werden müssen. Wir sind glücklicherweise durch den im Museum zu Lyon befindlichen Löwenstoff mit dem Namen eines seldschukischen Sultans des 13. Jahrhunderts im Besitze eines vortrefflichen Ausgangspunktes für weitere Bestimmungen. Dieser Stoff weist durchaus die uns aus andern Kunstarten bekannten Charakteristiken des seldschukischen Ornamentes auf und ist deshalb für die Stoffkunde des islamischen Mittelalters von der größten Bedeutung.

Zusammenfassend sei über die seldschukische Kunst folgendes gesagt. Das seldschukische Ornament hat seinen besonderen Stilcharakter, der von der persischen Kunst unabhängig, aber der syrisch-ägyptischen sehr verwandt ist. Man wird daher bei einer allgemeinen Betrachtung der Kunst des Islams die seldschukische Kunst an die syrische anschließen müssen. Da aber durch die überwiegende Mehrzahl ihrer Monumente ein gemeinsamer charakteristischer Zug geht, so ginge man zu weit, wollte man von einem syrisch-ägyptischen Kunst i m p o r t reden. Es besteht eben eine i n n e r e Verwandtschaft.

Bei Heyd, Levantehandel, findet sich am Ende des ersten Bandes eine Notiz, die hier im Auszuge wiedergegeben sei:

An der Südküste Kleinasiens wurde — wie dies bei allen seldschukischen Fürsten Kleinasiens das natürlichste ist — der stärkste Verkehr mit Ägypten gepflogen. Es war dies der natürliche Rückhalt zuerst gegen die mächtigen Mongolen, dann gegen die kühn aufstrebenden Osmanen. Andererseits freuten sich dessen die ägyptischen Sultane, die von Kleinasien Sklaven als Soldaten, Schiffsbauholz und Pech bezogen. Darum sagt Sanuto mit Recht: wolle die Christenheit dem Sultan von Ägypten seine Hilfsquellen

abschneiden, so müsse sie auch das türkische Kleinasien als Feindesland betrachten.

Ferner ebenda Seite 329: Kaufleute aus Syrien und Mesopotamien (Mossul) brachten, durch das Seldschukengebiet ans Schwarze Meer vordringend — oder über Trapezunt—, nach dem südlichen Rußland wollene und seidene Zeuge und Gewürze. Den umgekehrten Weg gingen feines Pelzwerk und Sklavinnen.

Seite 333: Über Konia ging die Verkehrsstraße von Syrien nach Konstantinopel, von Antiochien her.

Dies sind Exzerpte, die ich mir in einem andern Zusammenhange notierte und die sich bei systematischer Durchsuchung der Quellen sicherlich leicht vermehren ließen. Doch werden sie für unseren Zweck genügen.

Strzygowski mag mit seiner Hypothese für das früthere Mittelalter recht haben — was hier nicht zu untersuchen ist —; jedenfalls kann sie für die seldschukische Periode Kleinasiens nicht gelten, und später natürlich erst recht nicht.

Vollkommene Klarheit über die seldschukische Kunst wird allerdings erst zu gewinnen sein, wenn über die mesopotamischen Monumente der Zeit genügende Publikationen vorliegen, weil dann erst der syrische Kunstkreis feste Grenzen und darum feste Gestalt annehmen kann.

Es wäre sehr zu wünschen, daß Sarre das Material, über das er hier verfügt, auch bald veröffentlichte. Eine solche Publikation würde die vielfachen Anregungen der vorliegenden Arbeit in dankenswerter Weise steigern.

Wendland.

Dr. Viktor Roth. Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abbildungen auf 33 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1908. Ladenpreis 14 M.

Als 104. Heft der »Studien zur deutschen Kunstgeschichte« hat Viktor Roth, dem wir schon die in demselben Verlage erschienenen Darstellungen der deutschen Baukunst und Plastik Siebenbürgens zu verdanken haben, diesen nunmehr auch eine eingehende Schilderung des siebenbürgisch-deutschen Kunstgewerbes folgen lassen.

Ein fast unbekanntes Gebiet wird weiteren Kreisen damit erschlossen. Denn die vom Vereine für siebenbürgische Landeskunde veröffentlichten Abhandlungen wurden bisher zu wenig beachtet, und die in Ungarn erschienenen bedienen sich der magyarischen Sprache, was ihre Verbreitung behindert. Und doch hat sich hier im äußersten Osten seit dem 12. Jahrhundert inmitten fremder Völker und sprunghafter Entwicklungen eine

kleine Kulturwelt für sich ausgestaltet und erhalten, ebenso bemerkenswert durch ihre selbständigen Leistungen wie in der Spiegelung fremder Vorbilder, die sie unter auswärtigen Einflüssen verarbeitete.

Es ist die eigentliche Volkskunst, die hier tonangebend bleibt. Fürstlicher Auftrag spielte keine Rolle. Aber Stadt und Land, Bürger und Bauer lernen von einander Kleidung und Schmuck und die Freude an der Farbe.

Noch heute webt sich die sächsische Bäuerin ihr Leinen selbst, und noch immer wird es mit eingewebten Mustern zumeist nach alter Überlieferung und Stickereien verziert, letztere zum Teil nach dem Vorbilde anatolischer Teppiche. Selbst in das Altargerät, wie in das Hermannstadter Kelchtuch von 1615, haben sich türkische Motive eingeschlichen. Seit dem 15. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts galt hier die Sitte, der Kirche orientalische Teppiche zu schenken; die schwarze Kirche in Kronstadt besitzt ihrer allein noch 116 Stück. Auch die Vorliebe für buntgefärbtes Leder zu Stiefeln, Pferdegeschirren, Gürteln und Feldflaschengehängen stand offenbar unter türkischem Einflusse. Von 1526 bis 1680 war ja Siebenbürgen ein türkischer Vasallenstaat. Da der Islam tönerne Gefäße bevorzugte, scheint die Annahme naheliegend, daß auch die Keramik Siebenbürgens davon ihren Nutzen zog. Leider bleibt uns V. Roth die Antwort auf diese wichtige, wenn auch schwer zu lösende Frage schuldig. Er weicht ihr aus, obwohl sie über die Grenzen Siebenbürgens hinaus von besonderer Bedeutung ist. Denn Siebenbürgen war seit dem Ausgange des Mittelalters das Einfallstor orientalischer Kunst.

Eine Besonderheit der siebenbürgischen Keramik, die Sgraffiten auf Kobaltglasur, finden dagegen eine sehr willkommene eingehende Schilderung; Roth schreibt sie in der Hauptmasse einem namenlosen Meister in der Zeit von 1780—1815 zu. Älter sind die von ihm als Nelkenkrüge bezeichneten, die bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückreichen. In Torenburg (Torda), das aber schon außerhalb des Sachsenbodens liegt, in Sommerburg und Draas befanden sich die Stammsitze der Töpfer, während eine eigentliche Faiencefabrik erst im Anfang des 19. Jahrhunderts in Kronstadt und zwar von dem Italiener Perotti eingerichtet worden ist. Porzellan ist in Siebenbürgen nie erzeugt worden.

Das Hauptgewicht legt deshalb V. Roth auf die umfassende Darstellung der Goldschmiedewerke, deren Blütezeit in das 16. Jahrhundert fällt. Die Zunftregulation von 1376 nennt noch keine Zunft der Goldschmiede, da sie ihr Gewerbe noch frei ausübten. Für die Hermannstädter hat sich die Regulation vom Jahre 1539 erhalten. Gerade unter den Goldschmieden war die Wanderung eine starke: Siebenbürger trifft man in Wien, Nürnberger dagegen, Krakauer, Stettiner und Halberstädter in Siebenbürgen. Die Arbeit gilt in erster Linie der Kirche. Als ältester Abendmahlskelch

wird jener in Markt-Schelken genannt, der dem Ende des 14. Jahrhunderts angehört. Der schon spätgotische des Stolzenburger Kirchenschatzes zeigt die hochentwickelte Technik der Filigranschmelzarbeit in trefflicher Weise, die zwar nicht ungarische Erfindung, aber schon im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts (sächsisches Kurschwert in Dresden um 1425) in Ofen geübt worden ist und sich nebst andern italienischen Anregungen auch nach Siebenbürgen verbreitet hat. Eine Eigenart siebenbürgischer Goldarbeit ist dagegen der Gürtel, wenngleich die ältesten erhaltenen Stücke nicht über die Mitte des 17. Jahrhunderts zurückreichen. Der Gürtel gehört zur Volkstracht der sächsischen Frau und wird in Kronstadt noch heute in alter Weise hergestellt. Die weltlichen Geräte der Renaissance stehen dagegen ganz unter dem Eindrucke der Nürnberger Ornamentstecher, deren Blätter ihren Weg bis in den äußersten Osten fanden. Der Hauptmeister des 17. Jahrhunderts ist der 1644 in Leutschau geborene Goldschmied Sebastian Hann, von dem sich noch 25 bezeichnete Werke nachweisen lassen.

Glücklicherweise hat ja der Reichtum der Kirchen an Kunstschätzen und der zähe, stammesbewußte Sammeltrieb vom alten, einst freilich weit größeren Vermögen dieses emsigen Volkes eine noch immer sehr stattliche Zahl alter Kulturzeugen (auch in Bronzeguß, Eisen, Kupfer, Zinn und Möbeln) in die Museen gerettet. Das Bruckenthalsche Museum, die Sammlung E. Sigerus und das Siebenbürgische Karpathen-Museum in Hermannstadt, die Sammlungen A. Resch und Julius Teutsch in Kronstadt, das Alt-Schäszburger Museum, das Siebenbürgische Museum in Klausenburg u. a. m. sind in Zeiten unverständiger Mißachtung wahre Horte für das stark entwickelte, bisher zu wenig geschätzte Kunstgewerbe Siebenbürgens gewesen. Der Verf. hat aus ihren reichen Beständen, dann aus der Rüstkammer des Hermannstädter Rathauses und den Kirchenschätzen der evangelischen Gemeinden von Meeburg, Groß-Schenk, Heltau, Kreisch, Marktschelken, Stolzenburg, Klein-Schelken, Deutsch-Kreuz, Mediasch, Birthälm, Hermannstadt u. a. 75 gute Lichtdruckabbildungen von den merkwürdig becherförmigen Taufbecken, von Rüstungen und Geschirren aus Kupfer und Zinn, dann namentlich von den zahlreichen Abendmahlskelchen und -kannen, Leuchtern, Pokalen und Zunftbechern, Kleiderhefteln und Gürteln, den Bauernfaiencen und Ofenkacheln, Bauernstuben, Stickereien und Kleidungsstücken in lehrreicher Auswahl gegeben, die einen trefflichen Überblick gewährt.

Es ist nur zu wünschen, daß es Viktor Roth vergönnt sein möge, als Abschluß seiner dankenswerten Untersuchungen uns bald auch eine Geschichte der siebenbürgischen Malerei zu bescheren.

Brünn. *Julius Leisching.*



